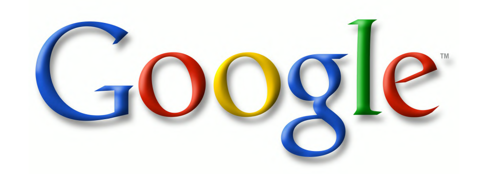
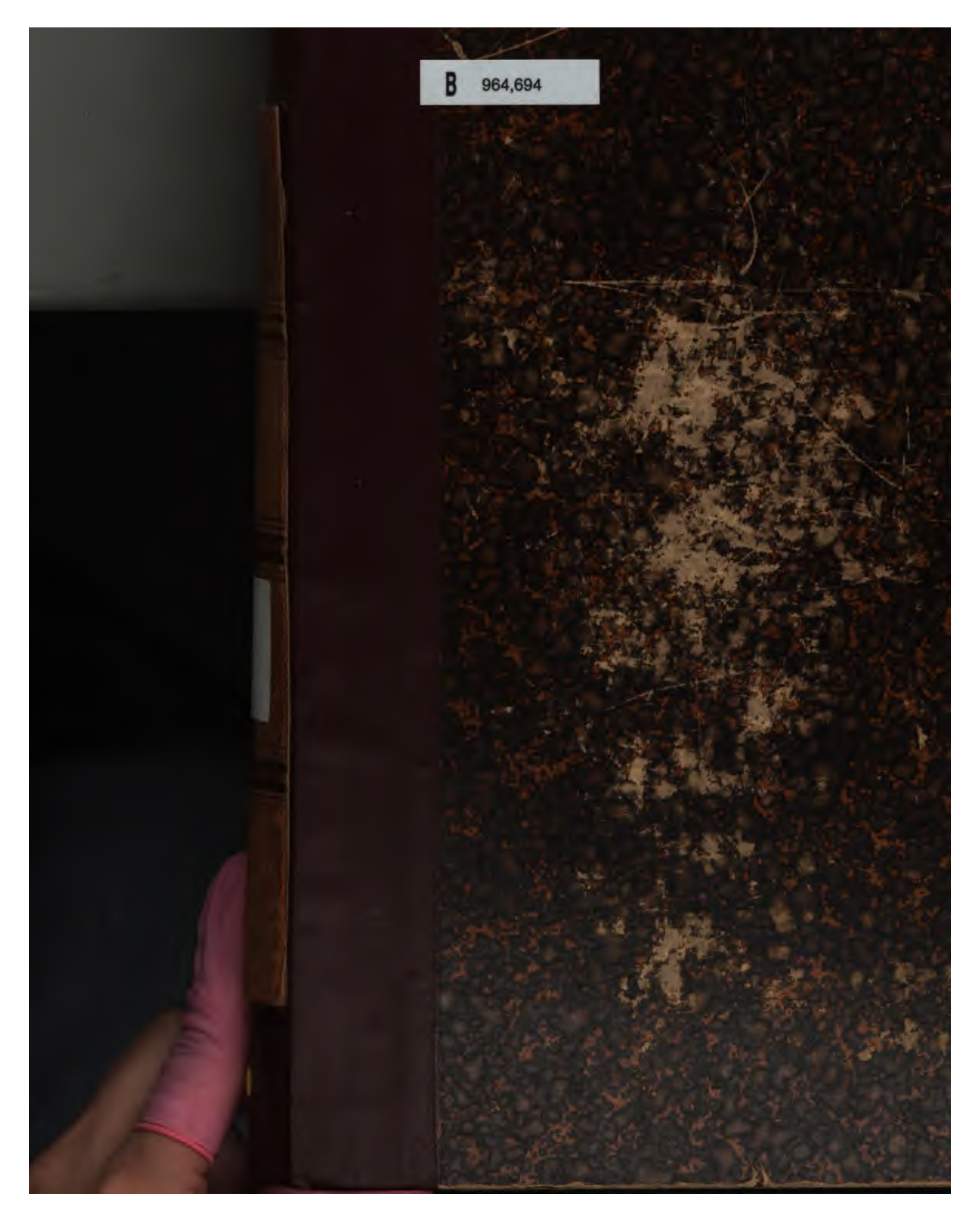
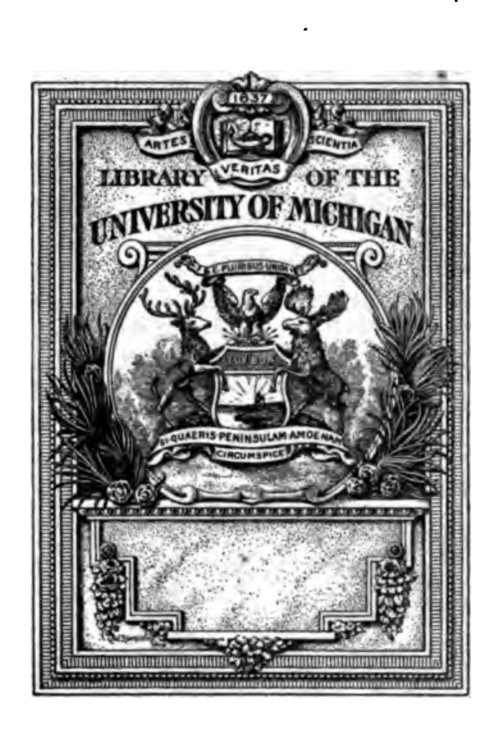
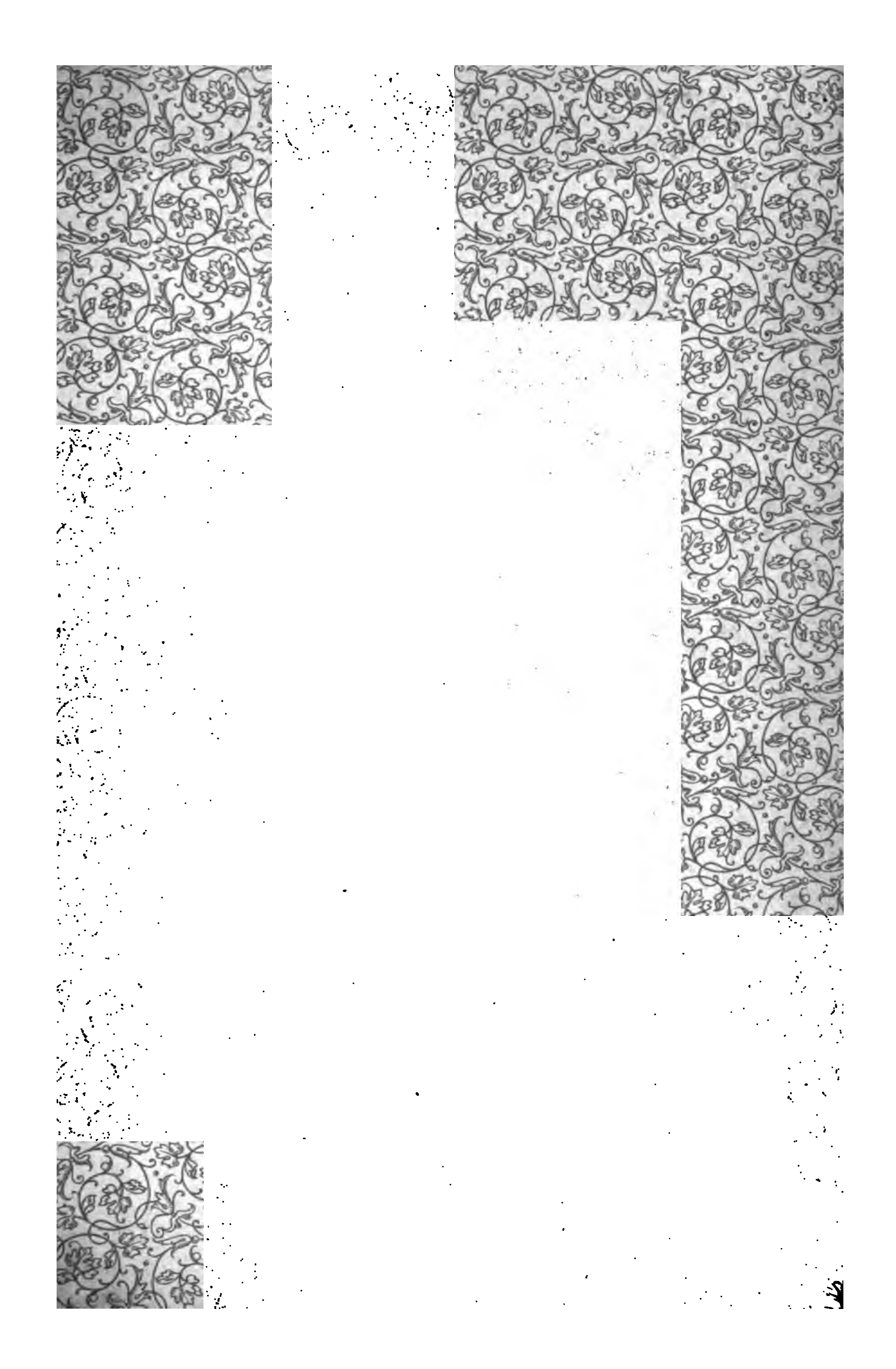

Google


B 964,694


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Adolf Stern,

Studien zur Litteratur der Gegenwart.

Studien

zur

Litteratur der Gegenwart.

Von

Adolf Stern.

Zweite vermehrte und neu bearbeitete Auflage.

Mit zwanzig Bildnissen nach Originalaufnahmen.

Dresden und Leipzig.
C. A. Koch's Verlagsbuchhandlung.
(H. Ehlers & Co.)
1898.

Seiner Majestät:

dem Könige von Schweden und Norwegen

Oscar II.

in tiefster Ehrfurcht und dankbarster Verehrung

gewidmet.

Seiner Majestät:

dem Könige von Schweden und Norwegen

Oscar II.

in tiefster Ehrfurcht und dankbarster Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

Die nachstehenden „Studien zur Litteratur der Gegenwart“ sind aus freien Vorträgen hervorgegangen, in denen ich mir selbst und einer größeren Hörerzahl ein klares Bild der Bedeutung, der Entwickelung, der Eigenart lebender oder innerhalb des letzten Menschenalters geschiedener und lebendig nachwirkender Dichtergestalten zu geben versuchte. Ich brauche nicht zu sagen, daß sie insgesamt auf dem Grunde warmer Teilnahme für die poetische Litteratur der Gegenwart und der Überzeugung beruhen, daß mit unterschiedsloser Nichtachtung der gereiften und selbst der noch gährenden Talente unserer Tage ebensowenig, ja noch weniger erreicht wird, als mit der Art Kritik, die sich an der Vorstellung berauscht, daß alles poetische Schaffen bis zum Jahre 1870 oder noch später durch die jüngsten Erscheinungen nichtig und wertlos geworden sei. Es ist im Getümmel der augenblicklichen litterarischen Bewegung, gegenüber der rohen Großmannssucht und der dünkelvollen Pietätlosigkeit, die durch gewisse Bestrebungen geweckt worden sind und sich zu anderen in Beziehung setzen, endlich der Tagesrichtung gegenüber, die an die Stelle der poetischen Lebensempfindung und des gesunden künstlerischen Genußverlangens eine nervöse Sensationssucht gesetzt hat, nicht immer leicht sich die volle Freudigkeit der Anerkennung und die unbefangene Würdigung des Lebensvollen in jeder Gestalt zu bewahren. Ich hoffe, daß mir dies gelungen ist. Im übrigen mögen die Studien, die jahrelange, immer neu aufgenommene Beschäftigung mit den geschilderten litterarischen Erscheinungen in sich schließen, für sich selbst sprechen und an ihrem Teil zur Klärung der durcheinander wogenden Meinungen und zur Beseitigung der Schlachtrufe beitragen, vor deren Getöse keiner mehr sein eigen Wort, geschweige das der anderen verstehen kann.

Dresden, 10. November 1894. **Adolf Stern.**

Vorwort zur zweiten Auflage.

Weit über mein Erwarten hinaus haben die „Studien zur Litteratur der Gegenwart“ Beifall und rasche Verbreitung gefunden, so daß nach kaum drei Jahren ein Neudruck des Buches notwendig geworden ist, der mir willkommene Gelegenheit zu einer Neubearbeitung gab. Die Kritik hat die Teilnahme der Litteraturfreunde durch eingehende und anerkennende Besprechungen wirksam angeregt und gefördert, sie hat mehr gethan und meine Studien vielfach zum Anlaß genommen, um sich über die hier charakterisierten Dichterpersönlichkeiten und erörterten Fragen auch selbständig auszusprechen.

Ich habe einer langen Reihe von Beurteilern, vor allen Prof. Dr. Franz Muncker in München („Wissenschaftliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung"), Prof. Dr. Max Koch („Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte"), Prof. Dr. Franz Schnürer („Österreichisches Litteraturblatt"), Professor Dr. Gotthold Klee („Zeitschrift für deutschen Unterricht"), Prof. Dr. Eugen Wolff („Die Aula"), Prof. Dr. Paul Nerrlich („Westermanns Illustrierte Monatshefte"), Dr. Rudolf von Gottschall („Schlesische Zeitung"), Prof. Dr. H. Düntzer („Kölnische Zeitung"), Adolf Bartels („Didaskalia"), P. K. Rosegger („Heimgarten"), K. Knortz („New-Yorker Staatszeitung"), H. Löbner („Nationalzeitung") für ihre ausführlichen und sachlich ernsten Besprechungen herzlich zu danken, bin auch Kritiken, deren Verfasser ich nicht zu nennen weiß, Dank und Belehrung schuldig geworden. Selbst minder anerkennende Urteile konnten meinem Buche schließlich nur nützen. Denn ich muß es nicht nur gelten lassen, daß ich in meinen Anschauungen ein protestantischer Norddeutscher bin, sondern hoffe auch, daß dies auf deutschem Boden im allgemeinen noch immer nicht als ein Mangel erachtet wird, und wenn eine andere Kritik mir vorwirft, daß ich für einen Litteraturhistoriker „zu viel Dichter" sei, so giebt es vielleicht zahlreiche Leser, die in den Anlagen und Erfahrungen eines poetisch Schaffenden und künstlerisch Mitringenden Bürgschaften für lebendige Mitempfindung und unmittelbare Einblicke in die Dichterseele erkennen.

Hoffentlich erweist die vorliegende Neubearbeitung, daß ich bemüht gewesen bin, nicht nur zu berücksichtigen, was seit dem ersten Erscheinen der „Studien zur Litteratur der Gegenwart" sich zur Klärung und Rundung meiner Bilder neu ergeben hat, sondern auch manche Winke und Wünsche der Kritik bestens zu nutzen. Die Entstehung des Buches aus freien Vorträgen wollte ich weder verleugnen noch verwischen. Zur Vervollständigung hätte ich gern mehr hinzugefügt, als die beiden Studien über „Wilhelm Raabe" und „Adolf Wilbrandt". Mit mehr als einem meiner freundlichen Beurteiler, vermisse ich in der Dichtergruppe, die von Friedrich Hebbel bis zu J. V. Scheffel reicht, die Gestalt Otto Ludwigs. Aber es schien mir unmöglich, nachdem ich ein ausgeführtes Lebensbild dieses Dichters gegeben habe, dies Bild wiederum auf eine Skizze zurückzuführen. Die zur Bereicherung der Gruppe ausländischer Dichter schon abgeschlossenen Studien über Guy du Maupassant und Giovanni Verga mußten schließlich wegbleiben, um den Umfang des Buches nicht über Gebühr anzuschwellen. Ich hoffe sie und manche andere Arbeiten, die inzwischen entstanden und vorbereitet worden sind, in einer zweiten Folge meiner Studien in nicht allzulanger Zeit vereinigen zu können.

Schließlich aber habe ich die im Vorwort zur ersten Auflage ausgesprochenen Wünsche für die Wirkung meines Buches von Herzen und diesmal mit etwas größerer Zuversicht zu erneuern.

Dresden, 1. November 1897. **Adolf Stern.**

Inhalt.

Friedrich Hebbel.



Friedrich Hebbel.

Über dreißig Jahre schon sind seit dem frühen Tode Friedrich Hebbels verflossen, und diese Jahre haben zugleich die Geltung des Dichters in der deutschen Litteratur befestigt und die Meinung über ihn wesentlich geklärt. Nicht bloß der nie ruhende Prozeß, durch den bleibende und nachwirkende Erscheinungen von den vorübergehenden geschieden werden (ein Prozeß, bei dem es ohne Willkür und Härten nicht immer abgeht), sondern auch das angestrengte Bemühen überlebender Freunde für die Wahrung seines Andenkens und die Erkenntnis seiner dichterischen Natur, die wachsende Einsicht endlich, daß großangelegte und Großes wollende Naturen das höchste Maß lebendiger Teilnahme, das ihnen gewidmet wird, nie umsonst fordern und selbst mit ihren Irrtümern und Mängeln noch bezahlen, haben hierzu zusammengewirkt. Es ist freilich wahr, daß die dramatischen Dichtungen des genialen Ditmarsen nach wie vor nur vereinzelt auf einzelnen Bühnen erscheinen, daß sich die Theaterpraxis darauf eingerichtet hat, aus der ganzen Reihe dieser Schöpfungen nur etwa „Judith", „Maria Magdalena" und die „Nibelungen" als bühnenfähig gelten zu lassen, daß heute wie vor dreißig Jahren Anthologien zusammengestellt werden, die von Hebbels unvergänglichsten Gedichten keine Notiz nehmen, und daß es immer noch tausende von gebildeten Nachkommen jener österreichischen Excellenz giebt, die unsern Dichter auf einem Balle zu seinen Erzählungen des rheinländischen Hausfreundes beglückwünschte. Aber mit alledem geschieht nur, was von der Besonderheit seines dunkeln Genius und dem herben Grund der Hebbelschen Lebensanschauung unzertrennlich ist; Hebbels Poesie wird nur unter Kämpfen, nur allmählich den Teilnehmerkreis, den sie zunächst zu gewinnen vermag, erfüllen, noch langsamer diesen Kreis erweitern. Immerhin sind neue Ausgaben der sämtlichen Werke des Dichters nötig geworden, das Freiwerden seiner poetisch-litterarischen Hinterlassenschaft hat die Verbreitung nach Möglichkeit gefördert, und die Herausgabe der „Tagebücher" (Berlin, 1885 bis 1887) und des Briefwechsels (Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Zwei Bände. Berlin, 1890 bis 1893), um die sich Felix Bamberg die größten Verdienste erworben, hat die Gestalt, die Eigentümlichkeit und die menschlichen Schicksale des Dichters

einer kleinen Gemeinde von Litteraturfreunden noch in ganz anderer Weise nahe gebracht, als seiner Zeit die von Emil Kuh verfaßte Biographie.

Wenn freilich einzelne Leser zu dem Ausspruch gekommen sind, daß durch die Veröffentlichung der Tagebücher und des Briefwechsels das Leben, die Persönlichkeit und Entwickelung Hebbels nicht nur in ein anderes und deutlicheres Licht gerückt worden seien, als im Kuhschen Lebensbild, daß Tagebücher und Briefe nicht nur eine Reihe neuer Thatsachen und Urteilsgrundlagen ergäben, sondern geradezu eine neue Darstellung dieses bedeutsamen Dichterlebens mit grundverschiedener Würdigung der äußeren Vorgänge wie der geistigen Erlebnisse herausforderten, so muß man dagegen Einspruch erheben. Wer vorurteilslos die Biographie Kuhs (die auch Bamberg als ein „monumentales Werk" anerkennt) mit den inhaltvollen Veröffentlichungen vergleicht, die seit dem Erscheinen jenes Buches erfolgt sind, der wird zwar den Reichtum neuer Einzelheiten nicht für unwichtig erachten, den die Tagebücher und noch mehr der Briefwechsel erschlossen haben, wird noch stärker als vorher empfinden, daß Kuhs Lebensbild allzulange bei dem Unheil von Hebbels Jugendschicksalen verweilt, allzu ausführlich den materiellen Jammer seiner Lehr- und Wanderjahre geschildert und die letzten glücklicheren Jahre des Dichters allzu knapp behandelt hat, aber deshalb die Bedeutung der Biographie nicht unterschätzen. Für die Berichtigung vieler Einzelheiten, für eine genauere Kenntnis der wechselnden Stimmungen des Dichters in verschiedenen entscheidenden Lebensabschnitten, für die Vervollständigung von Hebbels Anschauungen und Urteilen, für ein gutes Stück Geschichte der neuesten deutschen Litteratur, vor und hinter den Kulissen, können schon die „Tagebücher", vor allem aber die beiden 460 und 614 Großoktavseiten umfassenden Bände des Briefwechsels wohl unschätzbar genannt werden, und ihr Verdienst ist damit noch lange nicht erschöpft.

Schon die „Tagebücher" Hebbels würden vollständig genügen, um die mißliche Stellung, die dem Dichter bei Lebzeiten in unserer Litteratur beschieden war, und den beinahe allseitigen Widerstand, auf den er traf, von Grund aus zu erklären. Eine poetische Natur, für die wahrhaftes Talent das ein und alles war, die keinen Ersatz für die ursprüngliche Begabung im Fleiß, im Studium, in der Geschicklichkeit und der mehr oder minder starken Nachempfindung wirklich schaffender Naturen erblickte, würde allezeit mit Hindernissen gekämpft haben, auch wenn die Mischung der Elemente in dieser Natur eine glücklichere gewesen wäre. Die bis zum Peinlichen und Grausamen gehende Selbstkritik, die Friedrich Hebbel, wie die „Tagebücher" erweisen, an sich ausübte, bleibt der genügsamen und selbstzufriedenen Oberflächlichkeit fremd. Da die Selbstkritik keine Bürgschaft für das höchste Gelingen in sich schloß — denn auch der mit sich am strengsten ins Gericht gehende kann nur den Ernst und die Lauterkeit seiner Gesinnung, die Wahrheit und Konsequenz seines Gestaltens, die innere Notwendigkeit und Sicherheit

seiner künstlerischen Formgebung sich selbst zum Bewußtsein bringen und bleibt im Dunkeln darüber, ob das, was für ihn individuelle Wahrheit ist, auch andere als Wahrheit berührt und ergreift —, so ward sie von Andersgearteten lediglich als Selbstquälerei oder noch schlimmer: als unverzeihlicher Hochmut betrachtet. Wer besser sein will als seine Nachbarn, verdient bekanntlich immer gesteinigt zu werden, und so stand ein Dichter wie Hebbel, der es sehr ernst mit der Kunst und mit dem Beruf zur Kunst nahm, frühzeitig isoliert. Hebbel war mit seinen Anschauungen und seinen Forderungen an sich selbst in eine Zeit hineingeboren, in der es schon als Größenwahnsinn galt, überhaupt etwas Höheres zu wollen, als die Befriedigung entweder der Oppositions- oder der Unterhaltungslust für andere und des äußerlichsten Ehrgeizes für sich selbst, eine Zeit, die wohl politisches, aber kein poetisches Pathos zu ehren verstand und auf dieses Nichtverständnis noch stolz war. Er war der poetische Zeuge gewaltiger socialer Kämpfe, von denen diejenigen, die mitten in ihnen standen, am wenigsten wissen wollten und deren Wiederspiegelung in der Dichtung zumeist peinliche Empfindungen erregte.

Die Stellung des Dichters, der auf Leben und Tod an die Wahrheit seiner schwerflüssigen und wenig glücklichen Natur gebunden, die möglichste Steigerung und Läuterung dieser Natur suchte, in der jungdeutschen und der politisch tendenziösen Periode unserer Litteratur war schlecht genug, sie würde (die äußerliche Wirkung eines langen Dichterlebens, persönlicher Beziehungen und Auszeichnungen beiseite gesetzt) heute kaum günstiger sein. Wohl scheint die gegenwärtig vorherrschende Auffassung der ersten und letzten Aufgaben der Poesie, die Forderung unbedingter Lebenswahrheit, den Grundanschauungen, die Hebbel in ein so entschiedenes Mißverhältnis zu der Mehrzahl seiner schreibenden (nicht seiner dichtenden) Zeitgenossen brachten, weit näher zu liegen. Allein vergegenwärtigt man sich, was der größte Teil der jüngsten Bühnenschriftsteller und Erzähler unter Lebenswahrheit eigentlich versteht, wie sehr „alles schreckt, was eine Tiefe hat“, wie flach und platt man gerade im Augenblicke nach Rezepten der Mode arbeitet und „Gewerbekunst“ auch in der Poesie treibt, so ergiebt sich, daß der wirklich schöpferische Dichter, soweit ihm nicht die Gunst eines glücklichen Naturells Eingang verschafft, heute keineswegs besser gestellt ist, als in den vierziger Jahren.

Von Hebbel gelten zwar die Worte, die Wilbrandt in seiner Biographie Heinrichs von Kleist über diesen gesprochen hat, nur zum Teil, aber doch gerade genug, um es begreiflich zu machen, daß er weder ein Liebling des großen Publikums sein konnte, noch je werden kann. „Eine finstere Klarheit des Auges zerstörte ihm den geheimnisvollen Farbenglanz der Welt, er sah die Blüten des Lebens nur als Erscheinungen vorüberwandeln, die sittliche Welt verriet ihm kein innewohnendes unzerstörbares Gesetz. Eine innerliche Hitze und Heftigkeit warf ihm seine Kräfte durcheinander, und so spotteten sie seines Strebens, sie zu reiner und mächtiger Harmonie zu zwingen. Mit

unbezwinglich haftender Leidenschaft hielt er alles, was er ergriffen, fest; wie er stets sein ganzes Leben daran setzt, so sollen ihm auch die Dinge, nach denen er ringt, sich ganz und auf einmal ergeben. So schlürft er jedes Gefühl, jede Leidenschaft, jede Seligkeit und jeden Schmerz unersättlich bis auf den letzten Tropfen aus; sonst wären sie nicht sein eigen, wären sie wertlos. Und wie leicht erkennt man, daß auch der Künstler Kleist in diese verhängnisvolle Flut getaucht ist. Auch er muß jedes Problem erschöpfen, es auch auf die zerbrechlichste Spitze stellen; bis ins Kleinste hinab, bis in Bilder und Gleichnisse, flüchtige Züge, Spiele des Augenblicks verfolgt ihn derselbe Trieb, und von dem Trank der Schönheit, den er uns reicht, soll uns auch die Hefe nicht erspart sein." (Wilbrandt, Heinrich von Kleist, S. 416.) Völlig darf, wie gesagt, diese Charakteristik eines ähnlich gearteten Talentes nicht auf Hebbel angewandt werden; so entschieden der moderne Dichter hinter gewissen Kräften und Eigenschaften Kleists zurückblieb, so sicher übertraf er ihn in andern: für das Ungestüm seiner Seele und seines Lebensbedürfnisses fand Hebbel ein Maß, und das Glück kam ihm, wenn auch sehr spät, doch immerhin noch rechtzeitig zu Hilfe. Doch soweit die Charakteristik Anwendung auf ihn leidet, soweit erklärt sie das Widerstreben der naiv Genießenden und Befriedigung ihrer begrenzten persönlichen Genußbedürfnisse von jedem Dichter Fordernden, gegen seine Schöpfungen.

Felix Bamberg, der Herausgeber der „Tagebücher" wie des „Briefwechsels" unseres Dichters, nennt die Schicksale Hebbels und seiner Schöpfungen selbst ein Drama, dessen Lösung erst noch zu erfolgen habe. Er nimmt an, daß Hebbel in günstigeren Verhältnissen geboren und lebend, sich wahrscheinlich minder tief und umfassend entwickelt haben würde, von seiner Zeit getragen, von seinen schöpferischen Dämonen vielleicht verlassen worden wäre. Wir empfangen im Gegensatz zu dieser Anschauung sowohl aus Hebbels eigenem späteren Leben, als aus den „Tagebüchern", selbst denen, die der Leidens- und Kampfesperiode des jugendlichen Dichters (1835 bis 1842) angehören, die bestimmte Zuversicht, daß die Not keineswegs die vorzüglichste Amme der großen und entwickelungsfähigen Kräfte des Dichters Hebbel gewesen ist, daß sie sogar im einzelnen auf ihn einen verhängnisvollen Einfluß gehabt hat und, da ihm „ein bißchen leichtes Blut" von der Natur gänzlich versagt war, noch in eine Periode seines Lebens und Schaffens nachgewirkt hat, in der er der Sorge um das tägliche Brot längst enthoben war. Trotz bewundernswürdiger Widerstandsfähigkeit im Kampfe mit der langjährigen Unsicherheit seiner Lage, wußte der Dichter recht gut, was diese Zeit ihn gekostet hatte und aus tiefster Seele rief er mir zu: „Nach meiner Erfahrung und Überzeugung hält der Mensch auf die Länge alles eher aus, als Not und Sorge um die Existenz" (Hebbel an Ad. Stern. Wien, 22. März 1862). Daß die Not Einsichten erschließt und Empfindungen erweckt, die dem

Glückverwöhnten ewig fremd bleiben, daß sie den Ernst erhöht und den Eifer spornt, ist zum Gemeinplatz geworden, allein zwischen der Not, die hier gemeint ist, und der bittersten Dürftigkeit, mit der sich Hebbel herumschlug, liegt immer noch eine gewaltige Kluft. Die „Tagebücher“ enthalten eine Reihe unerquicklicher Einzelheiten zur Geschichte dieser dürftigen Lebenslage, bei der immer nur das eine unbegreiflich bleibt, daß es dem Dichter niemals in den Sinn kam, ein Stück seiner vermeinten Freiheit zu opfern, um von solchen drückenden Fesseln frei zu werden. In der ganzen Jugendgeschichte Hebbels ist nichts so dunkel und widerspruchsvoll, als die schier fatalistische Resignation, mit der er harte Entbehrungen und widerwärtige Demütigungen auf sich nimmt, nur um im Vollbesitz des Einzigen zu bleiben, woran er Überfluß hat — der Zeit. Und ebenso bleibt es dem Nachdenkenden ein Rätsel, daß derselbe Mensch, der so entschlossen den Konflikt mit der bürgerlichen Sitte seiner Heimat und den ganzen Fluch einer wilden Ehe auf sich nimmt, sich anderseits scheut, für Erhaltung seines Leibes und seiner Kraft auch nur einen Pfennig mehr aufzuwenden, als die dringendste Notwendigkeit erheischt. Er lebt von Brot und Kaffee und Früchten, damit eine kleine Summe eine möglichst lange Zeit hinreiche, und spricht sich die Fähigkeit des Erwerbens ohne weiteres ab.

Das Beste ist jedenfalls, daß diese Dinge in den „Tagebüchern“ doch nur eine untergeordnete Rolle spielen, und der größere Teil der Hebbelschen Aufzeichnungen wichtigeren Dingen als den Bedrängnissen einer Litteratenexistenz galt, hinter der kein federfertiger und rasch entschlossener Litterat, sondern ein Dichter stand, der das Höchste wollte und von sich forderte. Felix Bamberg hat vollkommen Recht, wenn er von den „Tagebüchern“ rühmt: „Die gesamte, sowohl dem reinen Denken wie dem Schauen angehörende Geisteswelt Hebbels kommt in den Tagebüchern mit bewunderungswürdiger Ursprünglichkeit und Festigkeit zur Schau. Oft ist durch ganze eng geschriebene Seiten kein Buchstabe ausgestrichen; auch beim Lesen des gedruckten Textes hat man die lebhafte Empfindung, es mit wirklichen Lebensmanifestationen zu thun zu haben, wie sie sich aus den jedesmaligen geistigen Zuständen des Dichters entwickelten ... Als eine hohe Bereicherung für die Wissenschaft der Kunst sind Hebbels Gedanken über die Poesie und das poetische Vermögen zu betrachten. Sie sind, wie eben die Tagebücher beweisen, keine neuen Formeln nach älteren Systemen der Kunstphilosophie, sondern stilvoll dargestellte Ergebnisse innerer Erfahrungen und tiefsten eigenen Forschens ... Von einer Individualität wie der seinigen ausgehend, haben seine inneren Beobachtungen über das Wesen der Poesie und das Auftreten der poetischen Kraft unleugbar allgemein wissenschaftlichen Wert; auf ihn selbst bezogen wirkten sie aber geradezu tragisch, indem er einerseits, wenn sich bei ihm nicht die natürlichen Prozesse einstellten, außer stande war zu dichten, mithin für den Markt von vornherein zu kurz kam; anderseits

der Maßstab, den er gemäß dieser seiner eigenen Beschaffenheit teils mündlich, teils schriftlich an Dritte legte, seine Lebensverhältnisse verbitterte, und seine eigene Anerkennung verspätigte."

Die Erfahrung, die sich aus der durch die Tagebücher und Briefe neuerhellten Lebensgeschichte Hebbels ergiebt, bleibt immer die, daß, ein paar seltene Ausnahmefälle abgerechnet, der wirkliche Dichter, der einer inneren Notwendigkeit folgt, eine andere Basis seiner Unabhängigkeit bedarf, als die eigene Produktion. Die Verhältnisse sind seit 1840 vielfach andere geworden, und dennoch, sobald wir uns die Frage vorlegen: könnte sich unter heutigen Umständen das Geschick erneuern, das diese Blätter vor uns aufrollen? so müßte sie ohne Zögern bejaht werden. Die Lebenslage, in der sich Hebbel im Jahre 1840 befand, müßte unter gleichen Umständen jeden Tag bei einer anderen Natur wiederkehren, ja, sie würde lediglich verschärft sein durch den Umschwung der Verhältnisse, der inzwischen für den industriellen Litteraturbetrieb und daneben, wie gern zugestanden sei, für einzelne anmutige, leicht eingängliche und durch die Eigenart ihrer echten Begabung mit den besten Neigungen des Publikums in Einklang befindliche Talente eingetreten ist.

Wer wie Hebbel eine Hauptaufgabe der Poesie darin erblickt, „durch den Todesgedanken den goldenen Faden des Lebens zu ziehen", wird heute um nichts besser gestellt sein als der Dichter der „Judith" und „Genoveva", der uns in dem ersten Bande der „Tagebücher" ausschließlich begegnet. Für ihn lag die leidige Reflexion: „Es läßt sich im Leben doch nichts, garnichts nachholen, keine Arbeit, keine Freude, ja sogar das Leid kann zu spät kommen," nahe genug, während das spätere Leben ihm die Überzeugung brachte, daß sich allerdings manches nachholen lasse, nur daß das Nachgeholte dem Ursprünglichen nicht gleichkommt. Und doch welche rührende Dankbarkeit mitten im beschränktesten Dasein, wenn ihn nur die Gewißheit, daß sein Schaffen echt und wahr sei, beglückt. Am 23. September 1840 schreibt der Dichter in sein Tagebuch: „Heute morgen den ersten Akt der Genoveva beendet. Bin ganz zufrieden und glücklich. In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht in der Liebe, in jeder edeln That." Und am 28. September: „Es ist ein schöner, herrlicher Herbstmorgen, golden liegt der Sonnenschein auf dem Papier, draußen kühler Wind, der daran mahnt, daß man die Früchte abnehmen soll, innen behagliche Wärme, Gott ist unverdientermaßen unendlich gnädig gegen mich, und wohl will es sich ziemen, daß ich dies in meinem Tagebuche, worin so viele Klagen und Ausbrüche der Verzweiflung stehen, einmal mit freudiger Seele ausspreche. Der einzige Wunsch meiner Jugend, derjenige, in dem ich nur lebte, war, daß ich ein Dichter werden möchte. Ich bin einer geworden, und jetzt erkenne ich, was das heißt." So gewaltig sich auch das Selbstgefühl Hebbels gegen den Hochmut der Ohnmacht, gegen unbillige Herabsetzung und erbärmlichen Klatsch aufbäumte und so leidenschaftlich

sein Jähzorn selbst gegen die liebsten und nächststehenden Menschen aufwallte, so fehlte es ihm nicht an jener Gerechtigkeit und Selbsterkenntnis, die dem modernen Streber und Ichvergötterer als reine Lächerlichkeit gilt. Wie schmerzlich ernst klingt es, wenn der Dichter am 1. März 1842 sich selbst das Geständnis ablegt: „Wäre ich Gott und jeder Menschenpflicht so treu, wie ich der Kunst bin, dann könnte ich jedem Richter stehen," und am 19. März, am Tage nach seinem Geburtstage, erläuternd hinzufügt: „Ich habe das Talent auf Kosten des Menschen genährt und was in meinen Dramen als aufflammende Leidenschaft Leben und Gestalt erzeugt, das ist in meinem wirklichen Leben ein böses, unheilgebärendes Feuer, das mich selbst und meine Liebsten und Teuersten verzehrt." In Kopenhagen am 20. Januar 1843 schreibt er: „Ich habe mich einer scharfen Selbstprüfung unterworfen und bin zu Resultaten gekommen, die für mich keineswegs erfreulich sind; ich muß der Welt ein viel größeres und mir selbst ein viel geringeres Recht einräumen als je zuvor, und das in einem Augenblicke, wo ich ihr lieber fluchen, als mich ihr beugen möchte; es ist ebenso, als wenn einer in dem Moment, wo er ermordet zu werden glaubt, sich überzeugt, daß ein gerechter Richterspruch an ihm vollzogen wird. Schwere Arbeiten, große Anstrengungen und Aufopferungen stehen mir bevor, aber wenn es mir nur gelingt, mir wieder einige Fußbreit Existenz zu erkämpfen, so hoffe ich auch dies Mal dem Maße meines Erkennens zu genügen, vorausgesetzt freilich, daß die physische Kraft der geistigen treu bleibe." Dieser wuchtige Ernst und diese Selbstkritik verbürgten, wenn nicht eine erfreuliche, so doch eine große und kräftige, eine Entwickelung, die auch für andere erhebend wirken kann. Man vergleiche diese und zahlreiche ähnliche Stellen der „Tagebücher" und sage sich selbst, wer den großen Tagen unserer Litteratur und dem Geiste, der diese erfüllte, näher stand, ob der Dichter oder seine unversöhnlichen Widersacher, die aus seinen geheimsten Aufzeichnungen nichts heraus lesen wollen, als daß er ein wüster Gesell mit der Prätension auf Unsterblichkeit und dem lächerlichen Anspruch, sein Können der strengsten Prüfung zu unterwerfen, gewesen sei.

Freilich auch diese strengste Prüfung konnte zunächst einer Seele keine völlige Befreiung bringen, die so schwer an den Rätseln des Daseins trug wie Hebbel. Wenn wir unterm 7. Oktober 1842 in seinen „Tagebüchern" lesen: „Was einer werden kann, das ist er schon, zum wenigsten vor Gott! Diese fürchterliche Wahrheit ist durch das Ausstreichen aus der Genoveva keineswegs abgethan. Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, daß jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können? Wenn man die Gewalt der Äußerlichkeiten wohl erwägt, so möchte man an aller

Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln." Mit dem landläufigen Pessimismus, der meist nur der Widerschein eines aristippisch-epikureischen Eudämonismus ist, hat diese düstere Erkenntnis und verzweifelnde Stimmung nichts zu schaffen; daß sie bis zu einem gewissen Punkte überwunden werden mußte, um den Dichter auf die Höhe zu führen, auf der wir ihn später erblicken, ist klar genug. Fast alle Seiten der „Tagebücher" enthalten einen tiefen und schönen Gedanken, der rastlos arbeitende Geist Hebbels bewegt sich nach den verschiedensten Seiten hin, weniger um sich der ganzen Breite des Lebens zu bemächtigen, als um in jede Tiefe desselben hinabzusteigen. Es fehlt unserem Dichter weder an Verständnis noch an der gebührenden Anerkennung für völlig anders geartete Talente als das seine, gleichwohl ist ihm echte Poesie ohne dämonische, psychologische Tiefe, ohne starke, überwallende Leidenschaften und ein letztes individuelles Element, das er bei Uhland findet, bei Scott vermißt, völlig unbegreiflich.

Wenn es für die „Teilnahmlosigkeit der Massen gegenüber einem Dichter, wie Friedrich Hebbel", die Bamberg am Schlusse des zweiten Teiles der „Tagebücher" besonders beklagt, noch eines anderen Grundes bedürfte, als der in Hebbels Natur und Individualität selbst lag, so könnte er im Widerspruch zwischen den nächsten und drängendsten Aufgaben der Zeit und den Forderungen, die Hebbel kraft seiner Natur an die Zeitgenossen stellen mußte, gefunden werden. Diese Teilnahmlosigkeit kann auch durch die Herausgabe der hochbedeutenden, hochinteressanten Blätter, in denen Hebbel geheimste Zwiesprache mit seinem Genius hielt und sich über Vermögen und Schranken seiner Natur strenge Rechenschaft gab, bei den Massen nicht aufgehoben werden. Was „Judith", „Maria Magdalena", die „Nibelungen", „Mutter und Kind" und die schönsten und unvergänglichsten der lyrischen Gedichte Hebbels nicht bewirken konnten, werden auch die Tagebücher und Briefe schwerlich bewirken. Wohl aber zeugen sie mit solcher Wucht für das Vorhandensein eines echten Dichter- und großen Künstlergeistes, belegen so entscheidend den reinen Willen und die unbeugsame Hingabe Hebbels an seine idealen Aufgaben, erschließen eine solche Fülle konzentrierter Weltbeobachtung, daß sie allerdings für jeden, der sie doch kennen lernt, ohne bis dahin den Dichter Hebbel zu kennen, Anlaß und Sporn werden müssen, dem Leben und Schaffen des vielbestrittenen Dramatikers näherzutreten. Die „Tagebücher" mit ihrem inneren Reichtum und den eigentümlichen Lichtern, die sie auf eine Reihe von Vorgängen und Erscheinungen der vierziger und fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts werfen, erscheinen gelegentlich als Vorläufer der Briefe. Es scheint, daß der Dichter zwar nicht vollständige Abschriften seiner Briefe, aber doch eingehende Darlegungen und wichtige Aussprüche aus eben geschriebenen Briefen in seine Tagebücher aufnahm. Auch Briefe, an deren Wortlaut ihm lag, trug er in seine Tagebücher ein,

so finden sich gewisse Schreiben (an Fürst Friedrich Schwarzenberg, an Ludwig Uhland, an W. Kaulbach, an den Großherzog von Weimar, an Varnhagen von Ense, an F. Gustav Kühne) in den Tagebüchern wie im Briefwechsel; von andern (an Emil Palleske, Friedrich von Uechtritz, Gutzkow, Wilhelm Gärtner, Siegmund Engländer, Adolf Stern, den Maler Gurlitt) sind nur Bruchstücke aufgezeichnet, die diese Gewohnheit bestätigen. Die betreffenden Briefe und Briefstellen enthalten jederzeit eine tiefe Anschauung über künstlerische und allgemein menschliche Fragen und offenbaren das rastlose und unablässig in die Tiefe strebende Geistesleben Hebbels. Die Eigentümlichkeit Hebbels war es, daß er nur da, wo er seine Kräfte ganz ins Spiel zu setzen, die letzten Konsequenzen zu ziehen, auf den Grund der Dinge zu dringen vermochte, sich zur Thätigkeit angeregt fühlte, daß er den schweren, grübelnden Ernst seiner Natur selbst in die freundschaftliche Korrespondenz und das Gespräch mit hinübernehmen mußte. „Sie denken vielleicht — schrieb er mir (Wien, 15. Oktober 1862) — indem Sie dieses lesen, daß ich inzwischen große Heldenthaten vollbracht und zum allerwenigsten unsern Wiener Kahlenberg von der Stelle gewälzt habe. Kein Gedanke. Ich habe einmal wieder eine Zeit, wo ich nur studieren kann, was ich in meinen Jahren nicht mehr zu den Arbeiten rechnen darf, und wo ich es beklage, nicht auch in Staat oder Kirche, wie mancher andere, untergebracht zu sein. Denn Vorlesungen oder Predigten halten und Referate ausarbeiten oder Toten- und Taufregister führen, könnte ich natürlich auch." Hebbel täuschte sich auch darüber nicht, daß diese besondere Artung seines Geistes, dies Bedürfnis, das „selbst die Blutkügelchen noch wieder zersetzte", der Wirkung seines außerordentlichen Talents Abbruch that. Am 23. Januar 1847 bemerkt sein Tagebuch: „Heute habe ich mich den ganzen Tag in der angeregtesten Stimmung befunden und doch, wie so oft, nichts gethan, sondern mich ganz einfach des erhöhten Daseins erfreut! Sicher ist das naturgemäß, aber eben so sicher ist das auch ein Grund, weshalb ich so weit hinter vielen anderen zurückbleibe, was die Wirkung auf die große Masse anlangt, denn diese will nicht Tiefe, sondern Breite, und wenn man zu lange mit seinen Gedanken spielt, streifen sich alle die bunten Hülsen ab, durch die sie sich bei ihr einschmeicheln könnten, und werden zu ernst und streng."

Aber gleichviel unter welchen schweren und strengen Bedingungen Hebbel im Besitze seiner schöpferischen Begabung war — er blieb sich dieses Besitzes stolz bewußt und gewann aus ihm die starke und zähe Widerstandsfähigkeit gegen die Ungunst der Zeit und das häßliche Treiben der Eintagstalente, die (zum Teil mit vollkommener Überzeugung und aus der Wahrheit ihrer flachen und dürftigen Natur heraus) gegen jede Lebensäußerung und jede Wirkung seiner Kraft ankämpften. Der zweite (im Verhältnis zum ersten sehr starke) Band der „Tagebücher" umfaßt die Reisejahre des Dichters in Frankreich und Italien (1843 bis 1845) und die Zeit seiner Nieder-

lassung in Wien, vom Jahre 1846 bis zu seinem im Dezember 1863 erfolgten Tode. Es ist die Zeit, in der Hebbel sich mit einem verzweifelten Entschlusse von Elise Lensing, seiner Jugendfreundin, losriß, einem Entschluß, der bereits in den Tagen seines Aufenthaltes in Rom seine Schatten vorauswirft. Wenn es heißt: „Schüttele alles ab, was dich in deiner Entwickelung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen andern fördern," so können wir uns eines leisen Fröstelns nicht erwehren, einen fühlenden, tiefernsten Menschen durch eigene und fremde Schuld in eine Lage verstrickt zu sehen, in der nur dieses äußerste übrig bleibt. Die Wiener Jahre brachten Hebbel ein menschlich häusliches Glück seltenster Art; das große Talent seiner Frau (Christine Enghaus), die ein festes Engagement am kaiserlichen Burgtheater hatte, gab ihm einen sicheren Boden der Existenz, den er mit all seiner gewaltigen Begabung nicht hatte erringen können. Die Periode zwischen 1846 und 1863 wurde diejenige, in der er mit der vollen Zuversicht schuf, für den Rest seines Lebens, von gemeiner Sorge unberührt, seiner Kunst sich hingeben zu dürfen. Immerhin brachte er aus den Jahren des heftigsten Kampfes nicht nur Narben, sondern tief in sein Wesen und seine geistige Entwickelung eingreifende Gebrechen mit. Das erste war die hohe Reizbarkeit seines Wesens, die alle Liebe der Seinen, der Freunde und selbst der große Allesversöhner, der Erfolg, nicht zu beseitigen vermochte. Unterm 23. Dezember 1843, während Hebbels Aufenthalt in Paris lesen wir: „Oft entsetze ich mich über mich selbst, wenn ich erkenne, daß in mir die Reizbarkeit, statt abzunehmen, immer mehr zunimmt, daß jede Welle des Gefühles, und wenn sie von einem Sandkorn herrührt, das der Zufall in mein Gemüt hineinwarf, mir über den Kopf zusammenschlägt. Da sitze ich eben im besten Behagen an meinem Tisch und schreibe ein Gedicht ins Reine, zu dem ich gestern Abend, im Palais royal spazieren gehend, die letzten Verse machte. Die Portiere tritt herein und will die Tasse, worin sie mir des Morgens die Milch zu meinem Frühstück bringt. Nun ist das allerdings eine französische Unverschämtheit, denn sie weiß recht gut, daß ich die Tasse, da ich mir immer einen Teil der Milch bis zum Abend aufhebe, den ganzen Tag brauche. Aber statt ihr dies auf gebührende Weise zu erklären und zu diesem Zwecke all mein bißchen Französisch zusammenzuraffen, dann aber über die Sache, wie sie es verdient, zu lachen und in meiner Arbeit fortzufahren, lasse ich sie, freilich ohne die Tasse, wieder hinausgehen und ärgere mich, daß mir das Blut in den Kopf steigt. Woher diese schreckliche Abhängigkeit von äußeren Eindrücken, deren Nichtigkeit ich ja ebenso gut erkenne wie ein anderer? Und doch wüßte ich mich ihr auf keine Weise zu entziehen, im Gegenteil, sie kriegt mich immer mehr unter die Füße, ein Lächeln auf dem Gesicht eines Menschen, der mich ansieht, ein Blick auf meine Stiefel, selbst wenn ich die zierlichsten trage, wie ich jetzt thue, alles bringt mich aus dem Gleichgewicht, und der

Verstand, an dem es mir wahrhaftig nicht fehlt, kann nichts dazu thun, als daß er mich, wie es wohl dem Betrunkenen begegnen mag, ausspottet und mich so die doppelte Qual, den Zustand zu durchschauen, geistig über ihm zu stehen und ihn dennoch nicht überwinden zu können, empfinden läßt. Es ist ein großes Unglück sowohl für mich selbst als für die wenigen, die sich mir anschließen, und es entspringt nur zum Teil aus meiner dichterischen Natur, die allerdings an sich, da sie vermöge der bloßen Vorstellung das Geheimste menschlicher Situationen und Charaktere in sich hervorrufen soll, eine größere Rezeptivität als die gewöhnliche voraussetzt; zum größeren ist es die Folge meiner trüben Kindheit und meiner gedrückten Jünglingsjahre, es geht mir wie einem, der ein Dezennium zwischen Fußangeln und Selbststößen umhergeirrt ist und nur die wenigsten davon vermieden hat, er wird selbst auf Pflastersteinen anders auftreten wie andere. Was hilft es mir, daß ich dagegen angehe! Das kann die Menschen, mit denen ich zu thun habe, freilich gegen mich, gegen mein Auffahren schützen, aber in mir bleibts das nämliche!" Die Zeit und die glücklicheren Verhältnisse der zweiten Lebenshälfte milderten hieran wohl etwas, aber am 31. Dezember 1858 verzeichnet der Dichter, eine Krankheitsperiode zusammenfassend: „Der Gemütszustand war sehr finster, die Arbeitsunfähigkeit groß, und mit tiefster Reue gedenke ich so mancher heftigen Aufwallung gegen die Meinigen, die selbst durch Krankheit nicht zu entschuldigen ist und die meine teure Frau mit Engelsgeduld ertrug. Freilich war ich fest überzeugt, daß ich nie wieder gesund werden würde, und wer mir die Beine nimmt, der nimmt mir auch den Kopf." Und in einem Briefe an mich vom 15. Oktober 1862 heißt es: „Ich erinnere mich der diesmal wieder mit Ihnen zugebrachten Tage mit Freuden. Sie haben weniger Ursache dazu, denn ich war der finstere Saul und Sie neben mir der milde David. Aber ich stehe nun einmal unter einem so bösen Sterne, daß ich mitunter auffahre, wo ich bloß lachen sollte, und auch Sie haben sich zu meinem Bedauern davon persönlich überzeugen müssen. Nicht, als ob ich mir in der Sache Unrecht gäbe; das wird mir selten begegnen, denn ich bin eine Aristidesnatur und kreuzige mein Fleisch oft über die Gebühr. Aber in der Form; wenn sich ein Architekt mit mir zu Tische setzt und als Maurergeselle wieder aufsteht, so ist das ein Spaß und weiter nichts."

Eine nicht minder hinderliche, ja verhängnisvolle Mitgabe als die unzähmbare, leidenschaftliche Heftigkeit in gewissen Augenblicken, war die Unmöglichkeit, von seinem Wege abliegende Leistungen zu würdigen und an sie die Maßstäbe anzulegen, die sich aus ihrer Natur und Art ergeben. Es trieb Hebbel in solchen Fällen förmlich dämonisch, den härtesten Ausdruck für seine Ueberzeugungen zu brauchen. Wer ohne Berücksichtigung der ganzen Anlage und der durchaus subjektiven, von seinem innersten Künstlerbedürfnis bestimmten (an lichtvollen Offenbarungen, wie an feinsten Beobachtungen

überreichen) Ästhetik des Dichters sich nur an den Widerspruch vieler seiner Urteile mit dem allgemein giltigen Urteil halten will, der findet auch in dem zweiten Bande der „Tagebücher" eine Auslese solcher kritischen Aufwallungen. Wenn Hebbel beim Vergleich Uhlands mit Rückert gelegentlich von Rückerts Jämmerlichkeit spricht, oder Wielands Oberon „eine wie aus der Luft gegriffene Märchenanekdote, die so wenig in die Mysterien der Natur als des Menschenherzens hineinführt", ein Werk „ohne allen Wert" nennt, wenn er Walter Scott als eine „ganz einzige Erscheinung" rühmt und ihm doch den Dichternamen entschieden abspricht, so fällt dies mit der Abneigung gegen poetische Breite zusammen, von der Hebbel beherrscht, ja die eine Bedingung seines geistigen Daseins war.

Am augenscheinlichsten war die Wirkung des Sonnenscheines in Hebbels späteren Wiener Jahren dadurch, daß die grübelnde Versenkung in gewisse äußerste Fälle, die ihm als Konsequenz der Dinge erschienen, nach und nach beinahe völlig aufhörte. Wir finden in den „Tagebüchern" der vierziger Jahre noch genug Aufzeichnungen dieser Art, während sie später immer mehr zurücktreten. Nur ein paar Proben mögen das Wesen dieser Reflexion näher erläutern. Hebbel zeichnet auf: „Ein Maler, der für sein höchstes Kunstwerk ein schönes Mädchen als Modell gebraucht und sie dann tötet, damit kein zweiter sie gebrauchen und niemand sagen könne, es sei Porträt", oder: „Ob jemand wohl so durstig werden kann, daß er ein Glas Wasser trinkt, welches vergiftet ist?" oder: „Eine Bartholomäusnacht, aber in anderem Sinne als die erste, um die Bevölkerung der Erde auf das ihrer Produktionskraft entsprechende Maß zu reduzieren, infolge allgemeinen Volksbeschlusses." Das Spielen mit solchen und ähnlichen Problemen (die angesichts heutiger Zustände und Anschauungen nicht einmal mehr als Blasen grüblerischer Phantasie erscheinen) hörte in der Periode, in der „Agnes Bernauer", „Michel Angelo", „Gyges und sein Ring", die „Nibelungen" entstanden, beinahe ganz auf. Der Dichter geriet immer seltener in die Versuchung gegenüber gewissen Problemen zu vergessen, daß das Maß der menschlichen Dinge sich mit innerer Notwendigkeit, allen Abstraktionen zum Trotz, herstellt. Wenn er die Frage aufwarf, ob nicht ein Rothschild die Ernte ganzer Länder aufkaufen und zu seinem Privatvergnügen auf dem Halme verfaulen lassen könne, wobei ihn „der Staat" als Hüter des Eigentumes schützen müsse, so stellte sich der Staat dem sonst so Scharfsichtigen als ein in alle Ewigkeit unwandelbares Abstraktum dar; er vergaß, daß er eine Gemeinsamkeit von Menschen ist, die unfehlbar vom Recht des Krieges gegen den Einzelnen Gebrauch machen würde, der ihr in der angedeuteten Weise zuvor den Krieg erklärt hätte. Aber, wie gesagt, in eben dem Maße, als Hebbel die Segnungen eines lichteren Daseins, eines frohen Gedeihens empfand und dankbar würdigte, trat die Neigung zu diesem finsteren Gedankenspiel zurück. Die späteren „Tagebücher" bezeugen eine unverkennbare

Neigung, sich auch den anmutigeren und erquicklicheren Eindrücken des Lebens zu überlassen, der Reiz und eigentümliche Duft, der die lyrischen Spätlinge Hebbels auszeichnet, erfüllt auch zahlreiche kleine Bilder, die uns aus den letzten Blättern der „Tagebücher“ entgegentreten.

Welch ein Reichtum inneren Lebens, welch eine todverachtende Entschlossenheit, das einmal erkannte Ideal nicht nur zur Richtschnur des eigenen Wollens zu nehmen, sondern auch gegen jede gemeine Anfechtung zu verteidigen, lebt in diesem Buche! Welch eine Vornehmheit der Gesinnung selbst in äußersten Notlagen, welch eine rührende Dankbarkeit gegen die späten und im Sinne der heutigen genußgierigen Welt immer noch spärlichen Gaben des Geschickes! „Ich habe Shakespeare immer für unerreichbar gehalten — schreibt Hebbel am 14. August 1855 — und mir nie eingebildet, ihm in irgend etwas nachzukommen. Dennoch hätte ich in früheren Jahren immer noch eher gehofft, einmal irgend einen Charakter zu zeichnen wie er oder irgend eine Situation zu malen, als mir, wie er, ein Grundstück zu kaufen. Nichtsdestoweniger habe ich heute Mittag zehn Uhr einen Kontrakt unterzeichnet, durch den ich Besitzer eines Hauses am Gmundner See geworden bin.“ Doch das alles sind Momente, die auch der gleichgültig blätternde leicht entdecken kann; versteckter liegt, daß dieser rauhe, spröde, gewaltsame Ditmarse ein Herz voll reichster Teilnahme an fremdem Leid und den Sinn in sich trug, der mit der höchsten Feinheit und Zartheit, gleichsam schüchtern, andern das Leben zu schmücken strebt. Wer Feinheit des Gefühles und Aufmerksamkeit genug besitzt, die kleinen Beweise von Anmut des Herzens durch die Tagebücher hindurch zu verfolgen, wird immer mehr inne werden, daß in Hebbel die Siegfriednatur neben der Hagennatur wohnte und sich in hundert, immer wieder schämig versteckten Zügen entfaltete.

Ein noch schärferes, noch treueres Spiegelbild der Natur, der Bildung und der Entwickelung des Dichters gewährt der „Briefwechsel“, den Felix Bamberg durch die Mitteilung auch der an Hebbel gerichteten Schreiben nach meiner Empfindung übermäßig angeschwellt und doch nur in beschränktem Sinne zu einer Galerie der Freunde und Verehrer Hebbels ausgedehnt hat. Bei dem reichen Gedankengehalt und dem persönlichen Gewicht fast aller Briefe Hebbels ist die wörtliche Mitteilung aller, über die der Herausgeber verfügen konnte, und die mühevolle Zusammenbringung dieser geistvollen und lebensprühenden Briefe in höchstem Maße dankenswert. Anders steht es mit der Aufnahme der Antworten, der Briefe an Hebbel. Der Abdruck auch dieser hängt mit den gegenwärtig alle historischen Wissenschaften beherrschenden Neigungen zusammen. Die Überschätzung des vollständigen Materiales, die unsere Bibliotheken mit tausenden von Bänden überlastet, in die nach dem Buchbinder, der sie bindet, nie wieder ein Mensch auch nur einen Blick thut, hat den Mut gebrochen, wertloses vom wertvollen zu unter=

scheiden und das erste völlig ungedruckt zu lassen. Ganz so schlimm, wie bei dem wortgetreuen Abdruck der unwichtigsten, sich in endlosen Windungen ergehenden diplomatischen Aktenstücke, steht es natürlich bei Hebbels Briefwechsel nicht, mehr als eine Gruppe von Briefen, von denen Uhlands und Tiecks bis zu denen Dingelstedts, möchten wir nicht entbehren und eine kleine Zahl Leser werden vielleicht auch die überzähligen Briefe mancher jungen Freunde und Verehrer des Dichters flüchtig durchblättern, da sie nun einmal mit abgedruckt sind. Aber die Vollständigkeit ist hier vollkommen überflüssig. Im zweiten Bande des Werkes steht z. B. ein Dutzend Briefe Hebbels an mich abgedruckt, die sicher nicht fehlen durften, nnd dabei ein anderes Dutzend meiner vertraulichen und jugendlichen Mitteilungen an den Dichter aus den Jahren 1858 bis 1863. Nun ist ja nichts in diesen Briefen, dessen ich mich nach dreißig Jahren zu schämen hätte, und da ich kein Snob bin, kann es mir auch gleichgültig sein, wenn die Leute wissen, wie unfertig und mannigfach ratlos ich vor dreißig Jahren war. Aber mit drei oder vier zehnzeiligen Notizen wäre leicht alles abzuthun gewesen, was zum Verständnis der Briefe Hebbels an mich nötig war, alles andere ist überflüssiger Papierverbrauch. Und ich denke nicht unrichtig zu urteilen, daß die Briefe von zwanzig und mehr Korrespondenten Hebbels ungefähr dieselbe Bedeutung für das Publikum und die Litteratur haben werden, als meine eigenen. Es herrschen eben so alexandrinische und byzantinische Zustände in dem Bereich unserer Litteratur, daß man anfangen muß, die zufällige wie die absichtliche Vernichtung gewissen „Materials" als einen Gewinn zu erachten, und nur bedauern kann, daß der Müller aus dem Schwank des Hans Sachs, der mit der Axt das Glossar vom Text abhaut, so wenig Nachfolger hat.

Der Briefwechsel Hebbels rückt uns den Dichter mit all seiner herben nordischen Ursprünglichkeit, mit dem schweren Lebensernst, mit den tiefen Narben verzweifelter Seelen- und Bildungskämpfe noch einmal so lebendig vor Augen, daß es mir persönlich zu Mute wird, als wäre der Septembertag von 1862, wo ich fürs Leben von ihm Abschied nahm, erst gestern gewesen. Jedem, der Friedrich Hebbel gekannt hat, wird es ähnlich ergehen. Er, der sich rühmte, daß er so rasch mit der Zunge wie langsam mit der Feder sei, verstand es doch, seinen Briefen allen Reiz der persönlichen Ansprache und des Zwiegesprächs zu geben. War er vom Gegenstand ergriffen, so verschlug es ihm nichts, eine persönliche Mitteilung zu einer Abhandlung auszudehnen, und so hört man auch aus den längsten und abstraktesten Erörterungen dieser Briefe heraus seine lebendige Stimme wieder ertönen. Die hoffentlich zahlreichen Leser aber, die der mächtigen Persönlichkeit erst durch die veröffentlichten Briefe näher treten, werden aus der Fülle der Lebensäußerungen, der Aussprüche und Urteile leicht erraten können, wie stark diese Persönlichkeit und dieser Geist auf seine Umgebungen wirken

mußte, und wie er sich in jeder Weise von den gelehrten und litterarischen Durchschnittsmenschen unserer Tage unterschied. Die Briefe Hebbels erläutern noch besser, als die Tagebücher, warum dieser Dichter auf so herbe und unversöhnliche Gegnerschaften stieß. Man war freilich um die Mitte des Jahrhunderts noch nicht ganz so weit wie jetzt am Ende, man wagte noch nicht klipp und klar die Forderung zu stellen, daß die „Unterschiede des Talentes“ gegenüber der „Kollegialität des Berufes“ überhaupt nicht in Frage kommen dürften; ja die erbittertsten und hartnäckigsten Gegner Hebbels rechneten sich mit stolzem Bewußtsein zur litterarischen Aristokratie. Aber eine Kunstanschauung und ein Selbstbewußtsein, wie sie Hebbel hatte, galten doch schon für schlechthin unerträglich. Man verzieh Hebbel weder die Strenge seiner künstlerischen Forderungen, die tief bescheidene Unterordnung unter die größeren Meister einer glücklicheren Vergangenheit, noch die gelegentlichen Aufwallungen seiner Zuversicht, daß er „sich vom Nichts unterscheide“. Weit eher würde man sich in die Ansprüche des Dramatikers, als ein „Abkömmling der Familie königlicher Dichter“ betrachtet und geehrt zu werden, gefügt haben, Ansprüche, die man doch immer als etwas Persönliches ansehen konnte, als daß man seinen allgemeinen Ideen über die Dichtung und das Verhältnis des Einzelnen zu ihr gerecht geworden wäre. Durch diese Ideen erschien Hebbel als der Feind aller, die im Augenblick die Herrschaft über die deutsche Litteratur erstrebten, aus diesen Ideen fühlte man eine unbarmherzige Verurteilung der Tendenz- und Augenblickspoesie, der Rhetorik wie des photographischen Realismus heraus. Zum Unglück für Hebbel prägten sich seine Grundanschauungen nicht nur in seinen dichterischen Schöpfungen aus, sondern wurden bei mehr als einem Anlaß bestimmt und scharf ausgesprochen. Lange zuvor ehe der Dichter Kritiken drucken ließ und im kritischen Vorwort zur „Maria Magdalena“ die dramatischen Dichter des Tages anrief: „Ich sage es euch, ihr, die ihr euch dramatische Dichter nennt, wenn ihr euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es gilt gleich, in Szene zu setzen, oder wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen, so steht ihr, ihr mögt nun die Thränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie ihr wollt, um nichts höher als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt!“ war es weithin bekannt, daß Hebbel schroff und unnachgiebig seine höchsten Maßstäbe an die Tagesproduktion anlegte. Jetzt, nach dem Erscheinen des Briefwechsels, wo man die Summe der Mißverhältnisse und der Mißurteile berechnen kann, die für Hebbel daraus erwuchs, daß er seine innersten Gesinnungen nicht verbergen, seine Forderungen nicht herabsetzen, sein gewaltiges Pathos in Dingen der Kunst nicht dämpfen konnte, wo man den Hebbel von 1838, der Freiligrath einen Marketender des Musenalmanachs nannte, ihm ein schönes Talent der Beschreibung und gute Verse zugestand, doch hinzusetzte: „Dies Talent ver-

hundertfacht giebt nach meiner Idee noch keine Faser zum wahrhaften Dichter," mit dem von 1858 vergleichen kann, der Werders Trauerspiel „Kolumbus", dem er eine gewisse Bedeutung nicht absprach, mit den Worten charakterisierte: „Alles allgemeine des Stückes, den Plan, die Anlage der Charaktere, die Intentionen der Sprache sogar finde ich vortrefflich; für mein Gefühl tritt aber nichts ins Leben. Die tragischen Mächte sind wirklich heraufbeschworen, aber, um ein Bild von Plutarch zu entlehnen, nur die Mütter ohne ihre Kinder; man wird auf geweihten Boden versetzt, aber man trifft dort nur Schatten an, die nicht bluten können" [1]), jetzt weiß man sicher, daß der eine wie der andere dazu geschaffen war, bei dem Picknick der zeitgenössischen Litteratur als unbequemer Störenfried angesehen zu werden. Niemand hatte herzlichere und wärmere Freude als Hebbel, wenn er Leistungen oder auch nur Bestrebungen der Lebenden anzuerkennen vermochte, aber für ihn lag es außer der Möglichkeit, etwas von dem inneren Gesetz künstlerischer Dinge oder auch nur von dem zu erlassen, was ihm selbst als Gesetz galt.

Heute ist kein Zweifel mehr möglich, daß in der Kunstanschauung des großen Dichters nicht ein Irrtum, aber eine schroffe Einseitigkeit vorhanden war, daß Hebbel, vor nichts zurückschreckend, was eine Tiefe hat, der Breite der Welterscheinungen ohne lebhafteren Anteil gegenüberstand und sie in der Poesie auch da verwarf, wo sie ihr gutes Recht hat. Er war in Wahrheit unfähig, in Naturen wie Walter Scott und den phantasiereichen Spaniern Dichter in seinem Sinne des Wortes zu erkennen und fühlte sich weit eher gedrungen, untergeordnetere und unreifere Werke, in denen aber der Antrieb zu psychologischer Vertiefung, zu dem, was ihm als innere Entwickelung galt, sichtbar war, gelegentlich zu überschätzen. Auch dafür bietet der Briefwechsel ebensoviele Beweise, als für die strenge und unantastbare Redlichkeit, mit der Hebbel bei allen seinen Aussprüchen und Urteilen verfuhr.

Der dunkle Trieb in seiner eigenen Entwickelung, der dämonische Zug, der ihn fast unwiderstehlich in die Todesvorstellung hineinriß, kam ihm früh zum Bewußtsein. In einer ganzen Reihe von Erlebnissen erblickte er „einen Grund mehr, das Leben zu verachten und den Tod zu lieben" [2]), beinahe jede seiner Stimmungen mündete in das Gefühl oder die Sehnsucht des Todes, und wenn er dies Gefühl wohl als eine höchste Wollust pries, „jene Wollust, die uns nur in unseren schönsten und in unseren bängsten Stunden beschleicht" [3]), in schlimmer Stunde überwältigte ihn „der völlige Ekel am Leben", und er gestand ein: „Sieh, liebes Kind, der Tod quillt aus meinem glühendsten Leben. Alles ist mir zuwider, besonders was von mir selbst ausgeht." [4]) Gleichwohl trug er, mit der Entfaltungsfähigkeit seines Talentes aufs innigste verwachsen, die Zuversicht des Lebens in sich und sagte: „Es

[1]) An Friedrich von Uechtritz; Wien, 28. Januar 1859. — [2]) An Elise Lensing; München, den 5. Oktober 1838. — [3]) An Elise Lensing; München, 29. November 1836. — [4]) An Elise Lensing; München, 11. April 1837.

wäre mir fürchterlich, wenn ich in meiner jetzigen Beschaffenheit in einen höheren Kreis eintreten sollte; ich fühle, daß ich einem Wendepunkte nahe bin; ich bin eben darum überzeugt, daß Gott mich noch nicht abberufen kann. Kein Mensch verläßt die Erde, solange sie ihn in Bezug auf Geist oder Herz noch verändern kann; dies ist mir eine unumstößliche Wahrheit; der Tod hat nur Macht über das Gewordene, nicht über das Werdende."[1]) Hebbel täuschte sich auch keineswegs über seinen verhängnisvollen Hang zur Reflexion, zur grüblerischen Zerfaserung des guten Augenblickes, zur Geringschätzung des lebendigsten Eindruckes, wenn dieser nicht das Tiefste in ihm aufrührte, er gestand unumwunden ein: „Ich lasse die besten Stimmungen vorübergehen und setze mich erst hin, die Schmetterlinge zu malen, wenn ich den bunten Staub auf ihren Flügeln nicht mehr sehe"[2]), oder er schrieb: „Welche Freude würde es sein, Ihnen über Italien zu sprechen! Aber darüber schreiben? Bei Gott, ich wüßte nichts zu sagen, als daß der Himmel blau ist, und daß Raphael und Michel Angelo wirklich Maler waren."[3]) Gleichwohl scheint er den Gedanken weit von sich gewiesen zu haben, daß diese Schranke seiner Natur und Individualität in gewissem Sinne doch auch Schranke des Urteils und der angestrebten Gerechtigkeit sei. Man kann nur sagen, daß in dem Maße, wie er selbst der Lebensfreude und des genügsamen Genusses fähiger wurde, indem er lernte, neben der glühend leidenschaftlichen, der markverzehrenden Stimmung auch jeder anderen ihr Recht zu gönnen, er empfänglicher für poetische Geister wurde, „die das Schöne zwar nicht in seiner reinen Glorie hinzustellen vermögen, deren Schöpfungen jedoch wie matte Regenbogen mit erlöschenden Farben daran erinnern", wie es in seiner Kritik des Mosenschen Dramas „Der Sohn des Fürsten" heißt.

Aber sind auch die Briefe Hebbels, die sich (bedeutende Lücken abgerechnet) vom Jahre 1831 bis zu seinem Todesjahre 1863 erstrecken, unverwerfliche Zeugnisse seines inneren Reichtumes, seiner gewaltigen gegen sich selbst wie gegen andere unbarmherzigen Wahrhaftigkeit, der Eigentümlichkeit seiner Bildung, der Mannigfaltigkeit seiner Weltbeziehungen und der Herzenswärme seiner menschlichen Verbindungen, verdeutlichen und erweitern sie die Einsicht in Wesen, Leben und Wirken der Dichters, so können doch auch sie den dunkelsten Punkt, das zurückbleibende Rätsel in der Natur Hebbels, nicht völlig aufhellen. Wer wahrhafte, warme und nachfühlende Teilnahme für den Dichter empfindet, stößt, je mehr er sich mit der gesamten Dichtung Hebbels vertraut macht, auf dieses Rätsel. Nicht darin liegt es, daß Hebbel Denker und Dichter zugleich war — diesen Vorzug teilt er ja mit allen hervorragenden Dichtern — auch nicht darin, daß gewisse Elemente seines grüblerischen Denkens niemals rein in die poetische Anschauung und Form aufgehen konnten. Es liegt in der jähen Plötzlich-

[1]) An Elise Lensing; München, 31. Dezember 1838. — [2]) An Elise Lensing; Paris, den 7. August 1844. — [3]) An Felix Bamberg; Wien, den 27. Februar 1846.

keit, der unvermittelten Schroffheit des Wechsels von leidenschaftlicher, fortreißender Naturgewalt und tiefsinniger, aber nicht zu Leben gewordener Reflexion, in dem Nebeneinander heißer Glut und eisigen, markdurchschneidenden Frostes, in dem Widerspruch zwischen dem echt dichterischen Bedürfnis nach Rhythmik der eigenen Seele, ja des ganzen Daseins und zwischen der unbesiegbaren Neigung zu den härtesten Foltern der Abstraktion. Man sollte nie ein Bild brauchen, zu dem es keine Wirklichkeit giebt; und doch, wenn man sich vorstellen dürfte, daß ein Vulkan unterhalb seines Kraters einen Gletscher trüge, und daß die glühende eben vom Krater ausgeworfene Lava jedesmal über das Gletschereis fließen und hier erstarren müßte, so würde man das Bild für gewisse dunkle Vorgänge in Hebbels innerem Leben haben. Sicher hat Hebbel, wie vieles Schroffe und Herbe in seiner Natur, so auch den dämonischen Zug zu diesem jähen, unvermittelten Wechsel, den Felix Bamberg (in seiner Abhandlung über Hebbel in der „Allgemeinen Deutschen Biographie") lediglich auf den Drang zur Kürze im Gestaltungsprozeß zurückführen möchte, und von dem er zugiebt, daß der Dichter dadurch „dem minder geübten Auge zum Auffassen des Lebendigen nicht genug Anhaltepunkte gelassen habe", in späteren Lebensjahren und Schöpfungen stark gebändigt, ja oft glänzend besiegt. Und ohne Zweifel erscheint Hebbel auch in den Briefen dieser späteren Jahre trotz des unverlierbaren wuchtigen Ernstes seiner Natur lebensheiterer, versöhnter, poetisch gerundeter, als in den inhaltvollen und in ihrer Besonderheit dämonisch fesselnden Briefen der Studentenzeit und der Wanderjahre.

Nur die rohe Zuversicht des nüchternen Verstandesphilisters, die alles ausmessen zu können vermeint, wird ein Rätsel, das in die unsichtbaren psychischen Wurzeln einer bedeutenden Individualität verläuft, ausschließlich auf körperliche Anlagen, Äußerlichkeiten und deutlich nachzuweisende Eindrücke der frühen Jugend zurückführen wollen. Wenn aber Bamberg mit unverkennbarem Hinblick auf Kuhs Lebensbild im Epilog zum Briefwechsel ausspricht: „Es ist ein Fehlgriff, die Grundlinien zu Hebbels Gesamtbild aus der materiellen Armut seiner Jugend zu sammeln; die Wahrheit ist vielmehr die, daß das Schicksal ihm zu den ernstesten Elementen des Lebens die Organe verliehen hat, sie ganz in sich aufzunehmen, und daß dadurch sowohl diese wie jene geschärft wurden; gerade die Armut war es, die ihn bereicherte, und deshalb habe ich mich auch stets bemüht, ihn nicht nach seiner Armut, sondern nach seinem Reichtum aufzubauen," so fühlt man sich doch unwillkürlich gedrängt, Kuhs Darstellung bezüglich der Jugendjahre in Wesselburen, ihrer hemmenden und drängenden Einflüsse in Schutz zu nehmen. Während Hebbel in späteren Jahren mitten aus der Fülle der Erscheinungen und der hellen Freude am einzelnen Schritt für Schritt, fast unmerklich zum Urgrund und Ende aller Dinge schweifte, fühlte er sich in seiner unbeglückten Jugendzeit gewaltsam, unwiderstehlich und, bevor er des

Augenblickes froh geworden war, zu diesem Urgrund und Ende hingerissen. Selbst damals vergoldete seine Lyrik das Zuständliche, das karge Stück Leben, das ihm etwas — ach wie wenig! — gewährte, oder was in guter Stunde mit dem Auge des Dichters gesehen wurde. Aber im ganzen flößten ihm Umgebung und Lebenslage jener Zeit Widerwillen und ein starkes Gefühl der hinausstrebenden Ungeduld ein; statt sich in der Mitte der Dinge glücklich befangen zu fühlen, suchte er sich ihnen um jeden Preis zu entrücken, erhob sich mit ungestümem Trotz, mit unreifen oder vorreifem Denken, dem Druckfehler seine Phantasie Schwung gab, über die widerwärtige Enge seines Daseins. In Umgebungen, denen sein poetischer Genius nichts sagte, die das höchste Vermögen seines Geistes nicht zu ehren wußten, trieb es ihn durch starkgeistige Reflexion, durch energische Steigerung seiner vermeintlichen Erkenntnisse, durch eine scheinbar schon abgeschlossene Weltanschauung zu imponieren. Indem er in die freie Region des kühnsten Denkens zu entfliehen trachtete, wußte er selbst nicht, wie stark dieses Denken dennoch von dem erlebten Elend, von dem Mißverhältnis seines inneren Selbstbewußtseins und des unwürdigen Druckes von außen beeinflußt war. Hebbel zögerte niemals, auf jeder nächsten Stufe seiner Entwickelung alle als unfruchtbar, überreizt und gewaltsam erkannten Gedanken aus seiner Weltanschauung wieder auszuscheiden, doch die Gewöhnung, jähen, gewaltsamen Reflexionen neben den Offenbarungen seines Genius eine Macht und ein Recht über sich einzuräumen, wurde von ihm schwer und erst ganz zuletzt völlig überwunden.

Können aber auch die gehaltreichen Briefe Hebbels den letzten Knoten seiner wunderbaren Persönlichkeit nicht lösen, so legen sie doch klar alle Fäden dar, die von diesem Knoten auslaufen, und lassen uns die Rückwirkungen einer großen Welt und einer bewegten Zeit auf einen Dichter erkennen, der in frühester Jugend schon den Kreis seiner Teilnahme und seiner Darstellung so weit spannte, wie es eben der große Dramatiker vermag, der „die Welt mit allen Lebensströmen und von Gott an bis zum unseligsten Narren herunter" umfassen wollte. Man kann im einzelnen kaum anfangen, den Wert dieser Briefe zu charakterisieren. Den vollen Genuß beim Lesen des Briefwechsels werden natürlich nur die haben, die ein deutliches Bild der Litteraturentwickelung und des litterarischen Lebens in Deutschland während des Menschenalters zwischen 1830 und 1870 schon in sich tragen; die Mehrzahl der Briefe Friedrich Hebbels selbst hingegen kann oder könnte tausenden lieb werden. Denn was an tiefster Ursprünglichkeit, an Welt- und Kunsteinsicht, an Stimmungskraft und echter Lebensweisheit in diesen Briefen waltet, die zugleich großenteils stilistische Meisterstücke sind, das erhebt sich weit über den zufälligen Anlaß der Aussprache, das hat Anspruch auf Dauer und lebendige Nachwirkung, wie nur irgend ein Dichterwerk.

Das Lieblingsthema Hebbels in seinen Briefen war und blieb die Poesie, mit der er selbst stand und fiel, und deren tiefste Geheimnisse zu

ergründen er niemals müde wurde. Durch ganze Briefreihen (an Felix Bamberg, an Emil Kuh, an Siegmund Engländer, an Friedrich von Uechtritz, an diesen vorzugsweise, an Fr. Th. Rötscher) und durch zahllose einzelne Briefe ziehen sich die Erörterungen, die Winke, die kurzen schlagenden Aeußerungen, die kraftvollen Bilder, die wie emporflammende Lichter bald ein Stück seines eigenen Schaffens beleuchten, bald auf den letzten Grund fremder Schöpfung hinabsehen lassen. Hebbel war in jüngeren Jahren geneigt — seine Briefe bestätigen es hundertfältig —, die Zweifel zu teilen, ob sich in Betrachtung der allgemeinen Weltverhältnisse in unserer Zeit ein Künstler völlig entwickeln könne. Von der Idee des Absoluten beherrscht („das Vorzüglichste ist in allen Kreisen gebracht, es kann höchstens noch einmal gebracht werden, und das ist gar nicht notwendig. Wem es um Selbstachtung zu thun ist, der muß strenger und unnachsichtiger gegen sich sein, als es jemals ein Autor war. Versuche und Experimente sind verächtlich in einer Zeit, wo selbst das Vorzügliche keinen Anspruch machen darf" [1]), schien er sich das Verdammungsurteil über jeden Anlauf, der mit kürzerem Atem als dem seinigen erfolgte, gleichsam vorzubehalten, und noch um die Zeit seiner Niederlassung in Wien erklärte er: „Ich bin überzeugt, daß es keiner, auch bei reichster Ausstattung, weiter als bis zur monumentalen Bedeutung bringt. Wenn sie (Gervinus und Vischer) aber behaupten, daß keine Künstler mehr vorhanden seien, daß keine zu entstehen vermöchten, so muß ich ihnen freilich widersprechen und ihren Ausspruch dahin modifizieren, daß billig keine vorhanden sein und keine entstehen sollten. Die Natur erlaubt sich manches. Sie schafft im Menschen selbst schon ein Wesen, dem offenbar ein größerer Begriff zu Grunde liegt, als es ausspricht. Sie wiederholt die Freiheit, die hierin liegt, auch innerhalb des Kreises der Menschheit, ja wiederum in jedem untergeordneten Kreise dieses Kreises. Sie kümmert sich noch viel weniger darum, ob die Menschen, die sie hervorbringt, auch die geeignete Atmosphäre vorfinden." [2]) Doch wie schmolz dieser starre Gleichmut vor jedem warmen Hauch wirklicher, echter Poesie dahin, wie erhellte und belebte sich die starre weltrichterliche Miene, so oft er auf eine Kunstleistung stieß, die von innen heraus belebt war, und der statt eines Verstandesprozesses die echte künstlerische Intuition zu Grunde lag! Hundert rührende Beispiele für seine unmittelbare Empfänglichkeit ließen sich aus diesen Briefen unmittelbar neben die Beispiele der Strenge und des unbeugsamen Ernstes stellen, die ihm in Dingen der Kunst und Litteratur eigen waren. Er wurde nicht müde, sich in alle Herrlichkeit der Poesie zu versenken, und genoß auf der Höhe seiner Entwickelung und Bildung mit dem Kindersinn, den alle großen und echten Künstlernaturen bewahren, die verborgensten und bescheidensten Schönheiten, in denen sich Anschauung, Bild

[1]) An Elise Lensing; München, 12. Dezember 1838. — [2]) An Felix Bamberg; Wien, 23. Oktober 1846.

und sinnlicher Laut deckten. Und je tiefere Einsicht er in das Wesen der Kunst, der Poesie vor allem, gewann, um so reizvoller fand er es, sich diesem Genuß hinzugeben. Er ermutigte bis ans Ende seine jüngeren Freunde, ihm auf diesem Wege entschlossen zu folgen. „Fahren Sie fort,“ rief er mir nach Mitteilung kritischer Aufsätze zu, „sich in dies Mysterium, in dem alle anderen, welche die Welt darbietet, mit enthalten sind, mehr und mehr zu vertiefen und besorgen Sie nicht, von der Afterkritik des Tages erschreckt, Ihre Naivität dadurch zu verlieren. Die Phantasie bleibt ewig jungfräulich, und auch der größte Physiolog zeugt seine Kinder im Traume.“[1]) Siegmund Engländer, der durch politische Thätigkeit und politisches Flüchtlingstum aus seiner ursprünglichen Laufbahn gerissen war, trieb er an, sich der Kritik im höchsten, in seinem Sinne zu widmen: „Gewiß kann niemand umkehren oder irgend eine Episode mit ihren inneren und äußeren Folgen aus seinem Leben ausstreichen. Aber jeder kann sich auf sich selbst wieder besinnen und sich von dem Punkte aus, wo er gerade steht, dem Ziel wieder zuwenden, auf das seine Kräfte, dem natürlichen Zug folgend, der den Menschen am sichersten leitet, von Anfang an losarbeiteten. Das ist für Sie die reproduktive Kritik, die jetzt in Deutschland keinen einzigen Repräsentanten hat. Ihr Brief beweist mir, daß Sie von den dazu nötigen Eigenschaften keine einzige verloren haben; wer thäte es Ihnen denn gleich im Nachempfinden des Eigentümlichsten und in genialer Wiederspiegelung durch eine Fülle der wunderbarsten Bilder und der reichsten Anschauungen? Hat Ihr Enthusiasmus sich geschwächt, so hat Ihre Ironie sich dafür gesteigert, und den Enthusiasmus brauchen Sie bei Betrachtung der deutschen Litteratur selten, die Ironie aber alle Tage.“[2]) An Emil Kuh richtete er die tiefen Worte: „Sie treten in Ihrer Auffassung dem Geheimnis der Kunst immer näher; allerdings ist es ihr innerstes Wesen, das dem Menschen eingeborene Sehnen zu stillen, ja in der Wurzel auszubrennen, und eben darum kann der Künstler im Zwiespalt zwischen sich und der Welt nicht stecken bleiben, da er von dieser noch gar nichts sieht, wenn er sie nicht rund sieht. Doch darüber ist unendlich viel zu sagen; es ist der einzige Knäuel, der sich nie ganz abwickeln läßt, und ich sage: Gott sei Dank! dazu.“[3]) Wie ein Schrei aus tief gepreßtem Herzen und in seiner Wahrheit geradezu erschütternd, klingt im Gegensatz zu dieser höchsten Auffassung der Kunst seine Charakteristik der Tageslitteratur: „Es ist im eigentlichen Verstande eine Selbstzerstörungssucht über die Welt gekommen, die sich in allen Kreisen auf gleiche Weise äußert, und die, so sehr sie auch alle Grenzen überschreitet, doch nur die gesunde Folge unserer kranken Zustände ist. Alles wütet in den eigenen Eingeweiden, und die Litteratur, in der sich die sämtlichen Lebensprozesse konzentrieren, am meisten und freilich am widerwärtigsten. Man muß eben durch, und was

[1]) Gmunden, 6. August 1860. — [2]) An Siegmund Engländer; Wien, 9. September 1857. — [3]) Ort bei Gmunden, 25. Juli 1858.

zusammengehört, muß sich zusammenschließen, nicht bloß zum Schutz, sondern auch zum Trutz. Es ist die Periode der Koalitionen gekommen, denn wenn die Götter nichts mehr für den Künstler thun, wenn sie ihm sogar Licht und Luft entziehen, die sie ihm schuldig sind, bleibt ihm nur die Selbsthilfe übrig. Ein halbes Menschenleben lang habe ich mich gegen diese Wahrheit gesträubt; jetzt muß ich sie anerkennen, wenn ich auch stark bezweifle, daß ich sie meinerseits praktisch werden lassen kann. Das Theater soll eine Arena der Nullität sein, und was die Leiter in unseren Augen herabsetzt, erhöht sie in denen ihrer Vorstände. Die Journalistik soll den Chor von hunderttausend Narren, deren Faust gedenkt, vorstellen, und der Grund liegt auf der Hand. Das Buch soll um seinen Kredit gebracht werden, daher die Begünstigung der Feuilletonschreiberei. Das hängt alles zusammen, und die Rückwirkung äußert sich in der Litteratur, die sich gemißbraucht und erniedrigt fühlt, ohne sich wehren zu können, als Ekel vor sich selbst, der zuletzt, wie bei körperlich verwahrlosten Individuen von Geist und Charakter, in Selbstverspottung umschlägt."[1]) Man starrt einigermaßen ungläubig auf das Datum dieser schauerlich wahren Charakteristik und fragt sich, wie Hebbel, dem schon 1853 die Zustände so trostlos erschienen, volle vierzig Jahre später die Lage der Litteratur, das heißt der Litteratur, die diesen Namen verdient, und ihr Verhältnis zum Publikum und zur sogenannten öffentlichen Meinung angesehen haben würde.

Wenn aber der Dichter selbst in diesem Briefe den Zweifel ausdrückt, ob er zum Mitglied auch der bestgesinnten, das Höchste wollenden, gegen sich selbst unerbittlichen „Koalition" geeignet gewesen wäre, so darf man nach seinen Briefen und seinen darin deutlich werdenden Beziehungen zu litterarischen Freunden seine Fähigkeit dazu ohne weiteres verneinen. Gewiß konnte und wollte Hebbel gelegentlich auch „klug" sein und manches für sich behalten, was die, denen er gegenüberstand, nicht aufzunehmen, ja nicht einmal zu begreifen vermochten. Aber immer durfte es sich dabei nur um Aeußerlichkeiten und Nebendinge handeln. Drohte eine Lebensfrage der Kunst oder eine ernste Frage des Lebens durch Schweigen verdunkelt oder in falsches Licht gerückt zu werden, so brach seine mächtige Natur durch alle diese Klugheit hindurch. Man braucht nicht auf die beinahe komisch verunglückten Versuche hinzuweisen, sich mit einem Schriftsteller wie Karl Gutzkow gleichsam als Macht zu Macht zu stellen, sondern kann es unmittelbar aus dem Briefwechsel mit seinen nächststehenden Freunden bestätigen. Imponierend ist der Eindruck, den wir in diesem Betracht namentlich aus Hebbels Briefen an Friedrich von Uechtritz empfangen. Und wie eine letzte Zusammenfassung der eigenen Anschauung und der ethischen Notwendigkeit zugleich klingt der Brief an Siegmund Engländer[2]), wo Hebbel kurz vor

[1]) An Adolf Pichler; Wien, 24. Juli 1853. — [2]) Wien, 1. Mai 1863.

seinem Ende die Hauptsätze seines künstlerischen Credo noch einmal vorträgt: „Sie werden überhaupt finden, daß die Lebensprozesse nichts mit dem Bewußtsein zu thun haben, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen; sie unterscheiden sich ja eben dadurch von den logischen, daß man sie absolut nicht auf bestimmte Faktoren zurückführen kann. Wer hat das Werden je in irgend einer seiner Phasen belauscht, und was hat die Befruchtungstheorie der Physiologie trotz der mikroskopisch genauen Beschreibung des arbeitenden Apparates für die Lösung des Grundgeheimnisses gethan? Kann sie auch nur einen Buckel erklären? Dagegen kann es keine Kombination geben, die nicht in allen ihren Schlangenwindungen zu verfolgen und endlich aufzulösen wäre: das Weltgebäude ist uns erschlossen, zum Tanz der Himmelskörper können wir allenfalls die Geige streichen, aber der sprossende Halm ist uns ein Rätsel und wird es ewig bleiben. — Systeme werden nicht erträumt, Kunstwerke aber auch nicht errechnet oder, was auf das nämliche hinausläuft, da das Denken nur ein höheres Rechnen ist, erdacht. Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, das diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind, und meine Anschauungsweise setzt demnach an die Stelle eines falschen Realismus der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mit umfaßt, was nicht auf der Oberfläche liegt. Uebrigens wird auch dieser falsche nicht dadurch verkürzt, denn wenn man sich auch so wenig aufs Dichten wie aufs Träumen vorbereiten kann, so werden die Träume doch immer die Tages- und Jahreseindrücke und die Poesien nicht minder die Sympathien und Antipathien des Schöpfers abspiegeln. Ich glaube, alle diese Sätze sind einfach und verständlich. Wer sie nicht anerkennt, muß die halbe Litteratur über Bord werfen."

Die ungewöhnliche Tiefe und Strenge der Kunstanschauung Hebbels hat — allerdings nur bei solchen, die den Dichter aus seinen Schöpfungen weder kannten noch kennen zu lernen verlangten — die Vorstellung erweckt, daß Hebbel zu den Künstlern gehört habe, für die die Welt hinter ihren Stilkunststücken oder Ateliergeheimnissen versinkt. Daß es sich gerade umgekehrt verhält, daß der Dichter die Poesie und die schaffende Kunst überhaupt nur darum so hoch hielt, weil sie ihm für „einen Schlüssel, der ihm das All erschließt", galt, muß noch immer betont werden und macht die Briefe zu wichtigen Beweisstücken seiner geistigen Kraft und seines reinen Willens. Für die warme, ernste und leidenschaftliche Teilnahme Hebbels am Weltleben und an allen Interessen der Menschheit, für sein blitzartiges, merkwürdig scharfes Verständnis aller wechselnden Erscheinungen und sein Vermögen, die bewegenden Kräfte und das herrschende Gesetz im Wechsel der Erscheinungen zu ergründen, für die zarten Regungen einer starken und leidenschaftlichen Seele und die keusche, fast verschämte Anmut, diese Regungen auszudrücken, lassen sich aus den Briefen hunderte von Belegstellen anführen.

Das Gesamtbild des Dichters kann durch all diese kleinen neuen Züge nur gewinnen, die menschliche Teilnahme an seinem Leben nur gesteigert werden.

Die religiöse Anschauung Hebbels konnte und wollte es zu einer gewissen Zeit seines Lebens nicht verleugnen, daß sie durch die Schule des Junghegelianismus und der Tübinger Evangelienkritik hindurchgegangen war. Doch auch mit dieser Voraussetzung unterschied sie sich von der Tagesphilosophie nicht bloß durch ihren gewichtigen Ernst, sondern durch die Bescheidung, von der letzten und höchsten Lenkung aller Welten, vom Unerforschlichen nichts zu wissen, durch das Gefühl frommer Ehrfurcht, mit dem auch der Nichtchrist dem unbekannten Gott gegenüberstand. Bezeichnend ist ferner, wie rasch Hebbel die entschieden widerchristliche Jugendstimmung seiner geistigen Gärungszeit überwand, die in einigen seiner Briefe an Elise Lensing so leidenschaftlich, ja wildgehässig zum Durchbruch kam. Schreibt er doch einmal, Nietzsche um Jahrzehnte voraufnehmend: „Das Christentum verrückt den Grundstein der Menschheit. Es predigt die Sünde, die Demut und die Gnade. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demut die einzig mögliche menschliche Sünde, und christliche Gnade wäre eine Sünde Gottes. Dies ist um nichts zu hart. Die edelsten und ersten Männer stimmen darin überein, daß das Christentum wenig Segen und viel Unheil über die Welt gebracht hat. Aber sie suchen meistenteils den Grund in der christlichen Kirche; ich finde ihn in der christlichen Religion selbst. Das Christentum ist das Blattergift der Menschheit. Es ist die Wurzel alles Zwiespaltes, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich."[1]) Wenn man mit dieser wilden Aufwallung die späteren Anschauungen Hebbels namentlich in den Briefen an Uechtritz vergleicht, so empfindet man, wie wunderbar und tief ihn das Leben und sein eigenes unablässiges Ringen auch in dieser Frage geläutert hatten. An Uechtritz schreibt er: „Die sittliche Welt sollen wir alle gemeinsam bauen, darum erging an uns alle mit gleicher Eindringlichkeit der gleiche Ruf; das spekulative Bedürfnis soll sich jeder auf seine Weise befriedigen; darum sind hier keine Schranken gesetzt. Wenn der absolute Christ mir die Versicherung giebt, daß ihm die großen Fragen nach dem Woher und Wohin, die uns andere vom ersten bis zum letzten Odemzug beschäftigen, ein für allemal gelöst sind, so bin ich weit entfernt, ihn zu bestreiten. Nur muß er mir einräumen, daß ihm gleich bei seiner Geburt ein besonderer Sinn zu teil geworden ist, welcher ihn der Aufnahme einer Offenbarung fähig machte, die wir vergebens mit unserem Schweiß und unserem Blut zu erkaufen suchen." In demselben Brief erklärt der Dichter, er würde sich als Christ „jedes Streits über den Kelch begeben, damit der edle Wein, den er enthält, nicht verschüttet werde. Denn diese Gefahr ist näher, als die Abschließer der Konkordate und die Beförderer der

---

[1]) An Elise Lensing; München, den 12. Februar 1838.

Gustav-Adolf-Vereine denken, und da ich den ethischen Kern des Christentums hoch über den aller anderen Religionen stelle, so würde ich es unendlich beklagen, wenn sie wirklich hereinbräche."[1]) Und etwa ein Jahr später ruft er demselben Freunde zu: „Wenn ein Gedicht wie ‚Das abgeschiedene Kind an seine Mutter' Sie nicht stört, so kann das höchst vortreffliche alte Kirchenlied, das Sie mir mitteilen, und dessen Dichter ich wohl kennen möchte, auch mir nur zur Erbauung und ernsten Anregung gereichen. Ich habe mir die Menschen im Verhältnis zu der höchsten Angelegenheit des Geschlechts von jeher gern so gedacht, wie sie an Sonn- und Feiertagen um die Dämmerungszeit in einem alten Dom vor- und hintereinander sitzen, der durch die Rose sein letztes Licht erhält. Jeder schaut hinein, jeder glaubt am meisten zu sehen und am schönsten zu träumen, und jeder ist mir recht, so lange er nicht allein Augen zu haben behauptet."[2]) Immer tiefer und fester wurde mit der Zeit bei ihm diese Empfindung, und in der christlichen Gruppe seiner Nibelungentrilogie gab er ihr unvergängliche Gestalt.

Die politischen Gärungen und Kämpfe, die in Hebbels Lebenszeit fielen, zogen ihn natürlich in starke Mitleidenschaft, obwohl er ein viel zu echter Dichter blieb, die künstlerische Lebensaufgabe, die ihm gesetzt war, jemals mit der halb litterarischen, halb agitatorischen Thätigkeit zu vertauschen, in der sich ein großer Teil seiner Zeitgenossen gefiel. An der publizistischen Vorbereitung der Revolution von 1848 nahm Hebbel so wenig Anteil, wie an den stillen Kämpfen, in denen sich sein holsteinisches Heimatland gegen die dänischen Einverleibungsgelüste zu wehren begann. Wohl übte er die schärfste Kritik an gewissen vormärzlichen Zuständen und sah voraus, daß diese Zustände ihrem Ende entgegeneilten. Und obschon sich sein engeres Vaterland in jedem Betracht stiefmütterlich gegen ihn bezeigt hatte, verleugnete er keinen Augenblick die Liebe zum Heimatboden. In demselben Winter von 1842 zu 1843, wo er sich in Kopenhagen bei seinem Königherzog Christian VIII. um ein Reisestipendium bewarb, beschäftigte er sich mit dem Gedanken eines Romans aus der Geschichte von Dithmarschen, der natürlich einen der gewaltigen Kämpfe und Siege der Bauernrepublik wider die Dänenkönige, wahrscheinlich die Hemingstedter Schlacht, zum Hintergrunde haben sollte. Aber es lag ihm bei alledem doch fern, sich an der politischen Arbeit des Tages zu beteiligen, und er pflegte spöttisch zu den Forderungen derer zu lächeln, die vom Künstler unserer Tage verlangten, daß er die Kunst um der Politik willen an den Nagel hängen oder, noch schlimmer, die Kunst in Politik verwandeln solle. Nur einmal, unter den Eindrücken der ersten Monate des Jahres 1848, vertauschte Hebbel den Standpunkt des scharfsichtigen Beobachters mit einem Stück thätiger Teilnahme an den Weltereignissen. Als sich im Mai 1848 Kaiser Ferdinand

[1]) Wien, den 23. Mai 1857. — [2]) Wien, den 4. Mai 1858.

von Österreich vor dem Wiener Barrikadenheldentum und der wilden Wirtschaft des unreifen Radikalismus von Schönbrunn nach Tirol geflüchtet hatte, sandte mit den verschiedensten Bürgerkreisen Wiens auch der Schriftstellerverein Konkordia eine Deputation mit der Bitte um augenblickliche Rückkehr des Kaisers nach der Innsbrucker Hofburg. Schon die Zusammensetzung dieser Deputation war wunderlich genug, Hebbel neben Saphir und Otto Prechtler, zu denen sich noch ein Dr. Wildner gesellte; noch wunderlicher der Verlauf der Dinge. Während den nach Innsbruck Reisenden die Nachrichten von weiteren Revolutionswirren in Wien zu Schreckbildern wurden, so daß Saphir den Mut zur Weiterreise verlor und Hebbel wenigstens von Linz aus seine Frau beschwor, Wien zu verlassen („Ohne dich ist die Welt mir nichts; hab' ich dich, so kümmert es mich nicht, ob wir unseren Bettel verlieren oder behalten. Darum beschwöre ich dich gleich, sobald die Sachen sich noch schlimmer stellen, sicher zu kommen!"), liefen sie in Tirol Gefahr, von der loyal erregten Menge, die in jedem Wiener Deputierten einen „Roten" vermutete, mißhandelt zu werden. Am Hoflager wurden sie jedenfalls als unbequem angesehen, die persönlichen Vorstellungen an den armen kranken Kaiser hatten natürlich keinen Erfolg, und Hebbel, in dessen Natur es ein für allemal nicht lag, sich mit dem bloßen Schein zu begnügen, drang auf Gehör beim Erzherzog Franz Karl, dem er nicht verhehlte, daß die Wiederherstellung der Ruhe, Ordnung und Sicherheit in Wien von der Rückkehr des Kaisers abhängig sei, aber nicht, wie man am Hofe meinte, ihr vorausgehen müsse. Man kann sich leicht vorstellen, daß das Pathos, das ihm in solchen Dingen eigen war, von der Art seiner Wiener Genossen weit abwich, und braucht sich nicht darüber zu wundern, daß nach Jahren und unter gänzlich veränderten Verhältnissen der Wiener Spott sich mit Vorliebe an das Auftreten Hebbels am Innsbrucker Hoflager heftete. Noch vor kurzem ist in Adam Müller-Guttenbrunns Buche „Im Jahrhundert Grillparzers" nach Otto Prechtlers Erinnerungen die Geschichte dieser litterarischen Abordnung wieder vorgesucht und Hebbel dadurch lächerlich gemacht worden, daß erzählt wird, wie sich der arme geistig unzurechnungsfähige Kaiser vor dem Rededonner des aufgeregten Dichters gefürchtet und schließlich vor ihm hinter einen Tisch im Audienzsaale geflüchtet habe. Man darf der wienerischen Nachrede ebensogut die Erfindung einer solchen Anekdote zutrauen, wie sie auf völliger Wahrheit beruhen kann, da sie mit den bekannten Umständen in keinem Widerspruch steht. Die Lächerlichkeit aber fällt auf die zurück, die dem damals erst seit zwei Jahren in Österreich lebenden, alles schwer und ernst nehmenden Dichter ohne weiteres zumuteten, sich in ihre traurige Gewöhnung hineinzudenken, den epileptisch kranken Kaiser Ferdinand für nicht viel mehr als einen „Trottl" zu halten und unter dieser Voraussetzung seine Rolle in der tragikomischen Staatskomödie mit dem richtigen Accent zu spielen.

Ueberhaupt und ganz abgesehen von der verunglückten Teilnahme an der Politik muß man sagen, daß, was der Dichter auch Wien zu danken hatte und wie gut er es verstand, sich innerhalb der gegebenen für ihn ungünstigen Bedingungen zu behaupten, er in der Kaiserstadt niemals recht an seinem Platze gewesen ist. Den österreichischen Einwirkungen auf seine Anschauung der Weltverhältnisse konnte er sich nicht völlig entziehen, so mannhaft er sich auch dagegen wehrte. Die Wiener Revolution und die ihr nachfolgende Säbel- und Konkordatsherrschaft hatten an ihm einen ebenso unerbittlichen wie scharfsichtigen Gegner; was er unmittelbar sah, darüber konnte er sich nicht wohl täuschen. Dagegen beeinflußte ihn mehr und mehr die wienerische Auffassung, die Schmerling und seine Genossen 1848 in der Frankfurter Nationalversammlung vertreten hatten: daß das gesamte Deutschland nur ein Anhängsel Österreichs sei, der Traum, daß es nur eines kräftigen Entschlusses des österreichischen Kaisers bedürfe, um das alte Imperium der Salier und der Staufer wieder aufzurichten. Und nicht ungestraft verkehrte er in den Jahren nach 1848 mit einzelnen hohen österreichischen Offizieren, die ihre tiefe Verachtung der Italiener, ihre brutale Forderung, daß die Lombardei mit Beilen und Ruten bei Österreich festgehalten werden müßte, unvermerkt auf ihn übertrugen. Er, der sonst die leisesten Wandlungen der Völkerseele wie der Menschenseele beobachtete, übersah vollständig den Umschwung der Empfindung, das Erwachen eines opferwilligen und opferfähigen vaterländischen Geistes bei den Italienern, er bewegte sich noch im Beginn des Krieges von 1859 in den Vorstellungen, die Custozza, Curtatone und Novara, sowie das von Wien aus viel verherrlichte Radetzkysche Standrechtsregiment unbewußt in ihm wachgerufen hatten. So konnte es geschehen, daß er mit Friedrich von Uechtritz in einen politischen Zwiespalt geriet, der viel weniger leicht zu schlichten und zu beschwichtigen war, als der frühere religiöse. Denn als er auf Uechtritz ehrliches Eingeständnis: „Ich kann und will meine Sympathien für das unglückliche Italien nicht verleugnen. Es ist ein sich vordrängender Ehrgeiz in dem Königshause von Sardinien; aber ich müßte mich allen historischen Urteils entschlagen, wenn ich mir verhehlen wollte, daß dem ersten König von Italien ein hoher und echter Ruhmesplatz in der Geschichte seines Volkes nicht entgehen wird," nur den ingrimmigen Ausruf zur Antwort hatte: „Sie haben Sympathie für die Italiener und trauen ihnen nationale Lebensfähigkeit zu: ich halte sie, auf Anschauungen gestützt, die ich in ihrer Mitte gewann, in dieser Beziehung für viel verkommener als Juden und Polen, und zwar durch eigene Schuld, durch den Mangel des staatenbildenden Faktors, nicht durch die Schuld des Regimentes. Daß man mit dem italienisch-österreichischen Regiment vom Grafen an bis zum Facchino herunter (der Unterschied bedeutet dort freilich nicht viel) höchst unzufrieden war, ist gewiß; man würde aber mit jedem Regiment unzufrieden gewesen sein, und das

österreichische hatte nur den einen Fehler der zu großen Milde, die überall besser am Platze ist, wie in Italien, wo man sie für Schwäche und Feigheit hält"[1]), glaubte er aus allerpersönlichsten Anschauungen herauszureden, vergaß, daß er in Italien selbst die lebendigsten und nachhaltigsten Eindrücke von dem verkommenen Volke einer Stadt wie Neapel erhalten, daß er zwölf Jahre hindurch mit jeder Unterredung und gleichsam mit jedem Atemzuge den brutalen Welschenhaß österreichischer Soldaten und Polizeibeamten eingesogen hatte. Nur so war es begreiflich und zu verzeihen, daß er dem österreichischen Regiment in Italien „zu große Milde" nachrühmte; jeder, der sich der Thaten der Zobel, Haynau und ihrer Genossen erinnerte, hätte ihm ins Gesicht lachen müssen. Uechtritz überwand sich in seiner tiefbegründeten Verehrung für Hebbel und schwieg zunächst, im nächsten Jahre aber, wo der italienische Einheitsdrang und Schwung über den zweideutigen Befreier Napoleon den Dritten hinweg seine Stärke bewährte, schrieb er ihm einfach: „An der Befähigung und Würdigkeit der Italiener, sich als Volk zu konstituieren, werden Sie jetzt unmöglich mehr zweifeln können." Und wenn Hebbel dann über den deutschen Kosmopolitismus schalt, der sich für die Befreiung der Italiener interessiere (oder wie der Satz in Hebbels drastischer Bildersprache lautete: „der dem falschen, ränkesüchtigen, alles Deutsche verachtenden Italiener im Flohfang beistehen möchte"), während er der dänischen Tyrannei in den edelsten deutschen Provinzen gelassen zusehe, so war das nicht mehr als ein geschickter Fechterstreich.

Unablässig lagen seine eigenen Einsichten, seine heißen Empfindungen und Wünsche für Deutschlands Zukunft (die ja auch die Befreiung der schleswig-holsteinischen Heimat bringen mußte) und die in Wien angenommenen Vorurteile in hartem Kampfe miteinander. Als Preußen im Frühling 1859 für Österreichs italienischen Besitz nicht ohne weiteres zu den Waffen griff, hegte Hebbel die Furcht, daß die Rheinprovinzen der Lombardei folgen würden, und traute eben Preußen nicht die Kraft und Macht zu, da zu stehen und zu siegen, wo Österreich unterlegen war. Bereits im folgenden Jahre war er so weit, an Uechtritz zu schreiben: „Daß wir die politischen Ereignisse des vorigen Jahres verschieden beurteilen würden, mußte ich erwarten; wenn Sie aber Zorn in meinen Worten bemerkt haben wollen, Zorn über die Verkehrtheit und Schwäche der von Ihnen vertretenen Ansicht, so kann ich Sie versichern, daß ich von der Stimmung weit entfernt war, die es einer solchen Empfindung verstattet hätte, mir auch nur unwillkürlich durch die Feder zu fließen. Mich erfüllte nichts, als der tiefste Schmerz, gerade Deutschland dem tragischen Gesetz, das alle Verständigung der Parteien ausschließt und die Lösung an den Kampf knüpft, verfallen sehen zu müssen; ich war so weit davon entfernt, zu verurteilen und zu

---

[1]) An Friedrich von Uechtritz; Orth bei Gmunden, 25. Juli 1859.

verdammen, wenn ich mich auch, wie sich wohl jeder in der Bedrängnis des Moments einbildet, zum Chor rechnen zu dürfen glaubte, daß ich die Politik der Vergangenheit mit der der Gegenwart entschuldigte und umgekehrt; wie hätte in dem alten Tragiker wohl der Zorn aufflammen können? Auch jetzt schaue ich dem weiteren Verlauf der Dinge nur mit der bittersten Wehmut zu, obgleich alles, was geschehen ist und was bevorzustehen scheint, mich in meiner Überzeugung nur befestigt hat. Übrigens begreife ich freilich sehr wohl, daß die preußische Landwehr im vorigen Jahre nicht mit dem Enthusiasmus von 1813 unters Gewehr trat; es ist freilich etwas anderes, ob man beim feindlichen Nachbar löscht, nicht um ihm zu helfen, sondern um das Feuer selbst aus der Welt zu treiben, oder ob man die Flamme auf dem eigenen Dach bekämpft." [1]) Hebbel konnte so wenig wie alle ahnen, daß es in Preußen einen gewaltigen Geist, einen genialen und heroischen Staatsmann gab, der „dem modernen Punier", Napoleon III., nicht traute, der sehr wohl wußte, daß Deutschland nicht wieder zu einem Reiche werden könne, ohne sich mit Frankreichs hochmütigem Anspruch, dies zu hindern, auf dem Schlachtfelde gemessen zu haben, der aber trotz dieser Erkenntnis vor der vorher oder nachher notwendigen Auseinandersetzung mit Österreich nicht zurückschrak. Daß Hebbel, trotz des Anscheins, kein Großdeutscher im engen Parteisinn des Wortes blieb, bewies 1861 sein Gedicht an König Wilhelm von Preußen, in dem er den Herrscher prophetisch anredete:

Was aber kann es Größ'res geben,
Als daß du deine Nation
Erweckst zu neuem, schönerm Leben,
So thu's und sei ihr bester Sohn!

Horcht, wie's in vollern, immer vollern
Accorden durch das Reich erklingt:
Ob Habsburg oder Hohenzollern,
Der Kaiser ist, wer das vollbringt!

Überall fühlt man in den Briefen Hebbels aus den letzten Jahren eine Befreiung aus den Wiener Anschauungen, eine Ahnung der späteren Gestaltung der Dinge heraus. Die letzten politischen Ereignisse, die ihm vergönnt war zu erleben: der Frankfurter Fürstentag von 1863 und der Tod Friedrichs VII. von Dänemark-Holstein, der die unnatürlich gewordene Verbindung der deutschen Herzogtümer mit dem Inselkönigreich löste, weckte in seiner früher so verdüsterten und jetzt so licht gewordenen Seele frohe Hoffnungen. Entgegen der kindischen Wiener Hoffnung, daß eine „Reform" des deutschen Bundes auch über Preußens Kopf möglich sei, sah er, wie es in seinem letzten Brief an mich hieß, in dem Fürstentag „das wichtigste Ereignis der deutschen Geschichte seit dem westfälischen Friedensschluß, was er

[1]) An Friedrich von Uechtritz; Gmunden, 20. Juli 1860.

insofern gewiß ist, als er durch feierliche Sanktion der Nationalbedürfnisse an die Stelle der bis dahin bestandenen, durch keine Revolution auszufüllenden Kluft zwischen der Nation und ihren Regierungen eine ganz andere bei weitem weniger schreckliche Kluft zwischen den Regierungen selbst gesetzt hat."[1]) Seine Stimmung bezüglich Schleswig-Holsteins wird durch das auf seinem letzten Krankenbett gesprochene Wort bezeichnet: „Wenn ich gesund wäre, ich befände mich dann schon beim Herzog von Augustenburg und würde mich ihm zur Verfügung gestellt haben." Nach alledem unterliegt es nicht dem leisesten Zweifel, daß er, wenn nicht schon 1866, so doch 1870 durch den Gang der Ereignisse nicht nur völlig befriedigt, sondern im Innersten beglückt worden wäre, daß er, wenn er vollends den Abschluß des neuen Bündnisses mit Österreich erlebt hätte, dem Fürsten Bismarck ein hochragendes poetisches Denkmal errichtet haben würde.

Von der Schärfe und Sicherheit seines Urteiles über die augenblicklichen Weltverhältnisse, wo ihm kein Nebel jahrelanger Umgebungen und lokaler Traditionen das Auge trübte, sind mir ein paar lebendige Erinnerungen geblieben. Im Frühling 1861 fiel an fürstlicher Tafel die Rede auf die wenige Monate zuvor verkündigte österreichische Februarverfassung. Hebbel verhielt sich auffallend schweigsam und ward zuletzt gedrängt, seine Meinung zu sagen. Er suchte sich anfangs hinter der Versicherung zu verschanzen, daß er sich über diese schwerwiegende Frage noch keine Meinung gebildet habe. Da man ihm aber das Gegenteil ansah oder sonst abmerkte, so erhob er endlich die Stimme und sagte in seiner eigentümlich eindringlichen Weise: „Niemals ist ein Wechsel in so unbedingter Treue, ihn einlösen zu wollen, ausgestellt worden, als diese Verfassung. Dennoch — wird der Wechsel nicht eingelöst werden. Zu einer rechtsgültigen Zahlung gehört nicht bloß die Solvenz des Ausstellers, das ist in diesem Fall die Krone, sondern auch der Wille dessen, der bezahlt werden soll. Wie ernst es auch dem Kaiser von Österreich sein mag, seinem Reiche diese Verfassung zu gewähren, so ist es einem Teil der österreichischen Völker noch viel mehr ernst, die Verfassung nicht zu nehmen, also wird der Wechsel uneingelöst bleiben." Im folgenden Herbst (Ende August 1862) war ich mit Hebbel in einer Dresdner Gesellschaft, in der große Erregung über Garibaldis eben angetretenen Freischarenzug auf Rom herrschte. „Sie werden sehen, wie rasch die Komödie zu Ende geht," sagte Hebbel mit einem Lächeln, hinter dem ein Wetter drohte. „Das heißt, Garibaldi wird in einigen Tagen auf dem Kapitol sein?" fragte der Hausherr, dem dieser Ausgang mehr als wünschenswert erschien. „Er wird das Kapitol nicht betreten!" versetzte Hebbel mit Nachdruck. „Ich nehme an, daß der König von Italien ihm Truppen entgegenschicken wird, für die der Fahneneid etwas anderes bedeutet, als für

---

[1]) Wien, den 25. September 1863.

die erbärmlichen Soldaten des Königs von Neapel, die noch dazu von einem Teil ihrer Offiziere verraten waren. Warten Sie einige Tage, und Sie werden sehen, wie der große Römerzug Garibaldis endet." Es trat ein peinliches Schweigen ein, und ich sah mehr als einen über den Glauben Hebbels an die Fahnentreue der Soldaten Viktor Emanuels lächeln. Aber am folgenden Mittag brachte der Telegraph die Kunde von dem Gefecht bei Aspromonte, der Verwundung und Gefangennahme Garibaldis.

Schon die „Tagebücher" Hebbels hatten es klar gezeigt, daß er in einer Zeit, wo die kleinlichsten Kämpfe doktrinärer Parteien im Vordergrunde der Teilnahme standen, neben der nationalen nur die soziale als eine eigentlich brennende Frage ansah. Er glaubte zwar nicht an jene völlige Aufhebung und Ausgleichung der Unterschiede, von der ein großer Teil unserer Sozialdemokratie träumt, hielt vielmehr die Glücksunterschiede für etwas mit der Welt selbst Gegebenes. In einem Briefe aus seinem letzten Lebensjahre heißt es: „Die nähere Entwickelung Ihres Begriffes von der sozialen Tragödie hat mich außerordentlich interessiert, wie ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern brauche. Dennoch kann ich meinen aesthetischen Standpunkt nicht aufgeben. Ich kenne den furchtbaren Abgrund, den Sie mir enthüllen, ich weiß, welch eine Unsumme menschlichen Elends ihn erfüllt. Auch schaue ich nicht etwa aus der Vogelperspektive auf ihn herab, ich bin schon von Kindheit auf mit ihm vertraut, denn wenn meine Eltern auch nicht gerade darin lagen, so kletterten sie doch am Rande herum und hielten sich nur mühsam mit blutigen Nägeln fest. Aber das ist eben die mit dem Menschen selbst gesetzte, nicht etwa erst durch einen krummen Geschichtsverlauf hervorgerufene allgemeine Misere, welche die Frage von Schuld und Versöhnung so wenig zuläßt, wie der Tod, das zweite, allgemeine, blind treffende Uebel und deshalb ebensowenig wie dieser zur Tragödie führt."[1]) Wer jedoch aus dieser Betrachtung des Weltelends folgern wollte, Hebbel sei ein Manchestermann gewesen, der würde gründlich irren. Wenn er auch wußte, daß kein König und überhaupt kein irdisches Regiment die Erde in ein Paradies verwandeln kann, so war er doch der Meinung, daß wenigstens dies Ziel immer und immer wieder erstrebt werden müsse von allen, die in Wahrheit herrschen wollen, und empfand lebhaft, ja leidenschaftlich, daß die Zeiten des Geschehenlassens und Gehenlassens vorüber seien. Nichts bewunderte er an Napoleon III. so sehr, als seine Fürsorge für die französischen Arbeiter, nichts erfüllte ihn mit größerer Bitterkeit oder dunklerer Sorge, als die Blindheit so vieler Hochstehenden gegen das furchtbare Anwachsen des Pauperismus, gegen die verhängnisvolle Grausamkeit der jüngsten Kultur und Lebensanschauung, die bei der Arbeit ist, den Himmel jeder bescheidenen Lebenslage in eine Hölle zu verwandeln. Die Empfindungen,

[1]) An Siegmund Engländer; Wien, 27. Januar 1863.

die in dem Gedicht „Mutter und Kind“ der Holsteiner Christian über die wachsende Erschwerung eines einfachen menschlichen Glückes an den Tag legt, waren zum guten Teil Hebbels eigene Empfindungen, der Entschluß des Großkaufmannes, die bei ihm zusammenströmenden Schätze für das Allgemeine zu verwenden, deutet an, in welcher Weise der Dichter eine friedliche Lösung des ungeheueren Problems für denkbar und möglich hielt. Auch hier war der lichteren Auffassung die dunkle vorangegangen. Noch in Paris, im Jahre 1844, stellte sich ihm die Zukunft in herzpressender Furchtbarkeit dar: „Ruges deutsch-französische Jahrbücher sind gleich mit dem ersten Heft wieder eingegangen, sie sind nicht in Deutschland hineinzubringen gewesen. Ich sagte es ihm voraus. Übrigens ist dies erste Heft, das eben jetzt auf meinem Tisch vor mir liegt, wahrhaft böotisch. Ruges Ernst war ursprünglich ein lauterer, aber es hat sich so viel Bitterkeit hineingemischt, daß er nicht allein kein Maß mehr hält, sondern auch kaum noch nach einem Ziele fragt. So wenig Kunst und Wissenschaft als Religion soll noch bestehen, die Geschichte soll bleiben und ihr Gehalt doch wegfallen — ich könnte, obgleich wir persönlich ganz gute Freunde sind, keine zwei Schritte mit diesen Leuten gehen, denn sie treiben sich in lauter Widersprüchen herum und sehen gar nicht ein, daß alles Politisieren und Weltbefreien doch nur Vorbereitung auf das Leben, auf die Entwickelung der Kräfte und Organe für That und Genuß sein kann. Ich sagte ihm neulich: die Welt, die Sie aufbauen, wird über kurz oder lang auch wieder in zwei Parteien zerfallen, in die der Gejagten und der Jagenden, denn die Menschen werden sich in Ihrem Staate so vermehren, daß sie sich notwendig selbst auffressen müssen, und dann haben wir wieder eine Aristokratie, die frißt, und einen Pöbel, der gefressen wird. Doch enthalten diese Jahrbücher zwei ausgezeichnete Aufsätze von einem Preußen, Friedrich Engels in Manchester: die Lage Englands und Kritik der Nationalökonomie, wovon namentlich der letztere die ungeheuere Unsittlichkeit, worauf aller Handel der Welt basiert ist, bloßlegt. Für mein letztes Drama ‚Zu irgend einer Zeit‘ hatte ich mir nebst anderen Konsequenzen, die mit der Zeit aus der jetzigen Weltlage hervorgehen, auch die notiert, daß, so wie jetzt die Kindesmörderinnen bestraft werden, sie dann eine Belohnung erhalten, und daß Staatsanstalten existieren müßten, worin die Kinder der Pauperisten getötet würden. Es steht in meiner Schreibtafel. Zu meinem größten Erstaunen lernte ich nun aus dem Engelsschen Aufsatz, daß der berühmte Nationalökonom Malthus dies schon wirklich in Vorschlag gebracht, meine Phantasie also zur Nachhinkerin seines Verstandes gemacht hat. Es war mir lieb, denn ich sehe doch daraus, daß ich unser jetziges soziales Prinzip richtig gefaßt habe.“ [1]) Von diesen finsteren und verzweifelten Phantasien war es

[1]) An Elise Lensing; Paris, den 2. April 1844.

ein weiter Weg zu den mannhaften Worten des königlichen Kaufherrn in „Mutter und Kind“:

Man spricht von roten Gespenstern,
Die man mit Pulver und Blei verscheuchen müsse. Sie sind wohl
Noch viel leichter zu bannen: man gebe ihnen zu essen,
Und anstatt die Erde in unersättlicher Geldgier
Auszuschmelzen und dann als Schlacke liegen zu lassen,
Wie es ein Rothschild thut, bestelle man Wüsten und weise
Ihnen die Äcker an! Das heißt sich selber beschützen!

aber es unterliegt keinem Zweifel, daß der Dichter auch hier die große politisch-ethische Aufgabe späterer Jahrzehnte richtig begriffen hatte und prophetisch verkündete.

In seinem eigenen Leben — und am Ende muß jeder, der andere überzeugen will, bei sich selbst anfangen — ließ Hebbel in allen den Jahren, wo er dem Elend und hartem Druck seiner Jugend entronnen war, maßvolle Selbstbeherrschung walten und wich jeder Versuchung zu prunkvollem Leichtsinn und genußgieriger Zerstreuung, die in den allgemeinen wie in seinen besonderen Verhältnissen vielfach an ihn herantrat, mannhaft aus. Die tiefe und jeden Tag aufs neue wirkende Dankbarkeit, die er für die glückliche Gestaltung seiner Verhältnisse empfand, ließ ihn wohl niemals vergessen, wie schwer er dieses bescheidene Glück erkauft hatte, aber sie stellte ihm unablässig vor Augen, wie leicht ihm auch dies hätte versagt sein können. Der schöne Brief, den er zwei Jahre vor dem Bruch an seinen Freund Emil Kuh richtete, ist nicht nur das Muster einer getreuen Selbstcharakteristik, sondern auch eine lebendige, ergreifende Mahnung an die Unzufriedenen der Gegenwart: „Das geistige Bild, das Sie sich von mir machen zu müssen glaubten, um sich den Umstand zu erklären, daß ich nicht näher auf Ihre Legende einging, ist mir so ähnlich, wie ein leibliches Porträt, das in dem Moment aufgenommen würde, wo ich gerade wegen eines Trittes auf meine Hühneraugen zusammenführe. Es mag einmal auf mich gepaßt haben in einer jener Stunden, wo der Mensch unter der ihm aufgelegten Last zu erliegen anfängt, und Sie hatten sich mir nahe genug gestellt, um in den Kampf zwischen der Selbstbeherrschung und dem Schmerz mit hineingezogen zu werden, ohne daß ich mir deshalb Vorwürfe zu machen brauche. Jetzt aber verhält es sich zu mir und meinen Zuständen wie das Ecce homo-Antlitz zu dem Jubelgesicht des Heilands auf der Hochzeit zu Kana, denn ich gehöre zu den glücklichsten Menschen, die auf der Erde leben, mein innerer Friede wächst von Tage zu Tage; und da mein Glück nicht darauf beruht, daß mein kleiner Acker mir tausendfältige Frucht trägt, sondern darauf, daß ein Körnlein mir mehr ist, wie anderen eine ganze Ähre, was ich freilich einer Jugend verdanke, die mich früh den bescheidensten Maßstab an die Dinge zu legen lehrte, so brauche ich nicht einmal stark vor der

Nemesis zu zittern. Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Thränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte, ja wenn ich des Mittags nach dem Essen das kleine Hündchen nach der Küche herüberhole und es mit fröhlichem Gebell um mich herumspringt, weil es nun auch seinen Teil erwartet, so ergötze ich mich so, daß ich mich jedesmal ärgere, wenn das Tierchen von selbst kommt, weil eine der Mägde die Thür offen gelassen hat. Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet, und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen, und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen. Wenden Sie mir ja nicht ein: das alles hattest du früher auch und empfandest den Fußtritt, den ‚schweigendes Verdienst vom Unwert hinnimmt,‘ desungeachtet stark genug; zum Teil besaß ich diese Güter in einem viel beschränkterem Maß, und dann kommt eben erst in reiferem Alter der Sinn für das wahre Glück, auch mußte ich meine Frau unter den miserabeln Theaterverhältnissen nicht mehr leiden sehen, und sie brauchte Zeit, sich an das Unabänderliche zu gewöhnen.“ [1]) Zu seinem Lebensglück trug das kleine Besitztum, das er in Orth bei Gmunden am Traunsee erworben hatte, ursprünglich nur ein schlichtes Bauernhaus, aber mit schönem Garten und in entzückender Lage, viel bei. Er wurde nicht müde, die Reize dieses kleinen Idylls zu genießen und zu preisen. „Wir sind in Gmunden bei bestem Wohlsein und leidlichem Wetter eingetroffen und haben unser kleines Nest um ein beträchtliches bequemer und behaglicher vorgefunden, als es ehemals war. Wenn der Um- und Ausbau ebenso solide ist, als er sich dem Auge gefällig und zierlich darstellt, so bin ich meiner Frau aufrichtig zu Dank verpflichtet und werde mich auch am Ende noch erbitten lassen, die Kosten zu bezahlen, unter deren Last sie zu keuchen scheint. Ich schreibe Ihnen jetzt aus einem Balkonzimmer, das auf schlanken, wenn auch gerade nicht jonischen Säulen ruht; der See schimmert schwarzblau aus Schilf und Ried hervor, der Traunstein schaut durch die Kronen meiner Äpfel- und Birnbäume, die freilich um einige ihrer Zweige gekommen sind. In unserer Abwesenheit ist unser Garten das Asyl der sämtlichen Vögel von Orth geworden, wie eine befreundete Dame uns sagte; sie tritt eines Abends etwas spät noch hinein, um vom Pavillon aus den Mondschein zu genießen, wie sie sich dem Eingang aber nähert, rauschen ihr hunderte aufgescheucht entgegen, die auf dem

[1]) Wien, den 11. März 1858.

runden Tisch für die Nacht ihr Lager aufgeschlagen hatten, und flattern ängstlich hinaus. Kann es ein anmutigeres Bild geben?"[1]) Und noch in dem letzten Sommer, der ihm in Gesundheit gegönnt war, schwelgte er in den Wonnen, die ihm Gmunden immer wieder bereitete: „Am ersten Juli traf ich wieder in Gmunden mit meiner Familie zusammen und verlebte dort bei köstlichem Wetter meine gewöhnlichen sechs Wochen, die unendliche Fruchtbarkeit des Jahres in meinem eigenen kleinen Garten vor Augen, denn fast jeder Baum mußte gestützt werden, und Äpfel und Birnen hingen in ganzen Sträußen, wie kolossale Trauben, von den ächzenden Ästen herunter. Mich rührt und erhebt ein solches Übersprudeln der Natur, es ist, als ob ein neuer Liebes- und Lebensblitz durchs Weltall zuckte."[2])

Es ist erquicklich, aus diesen und hundert anderen Einzelheiten der Briefe Hebbels die Gewißheit zu gewinnen, daß sich sein persönliches Leben wie seine Dichterkraft und seine Bildung in aufsteigender Linie bewegt hat, daß er nicht bloß Orden und Schillerpreise, Lorbeerkränze und Lobgedichte erhielt, sondern bis zuletzt den inneren Gewinn seines Lebens mehrte und neben jedem Segen der Kraft auch jeden Segen der Milde empfand. Wundervoll spricht des Dichters warme Teilnahme an aller menschlichen Bedürftigkeit aus einer langen Reihe seiner Briefe, auch aus dem letzten an seine Frau gerichteten. Hebbel brauchte im September 1863 die Bäder von Baden bei Wien und berichtete an Frau Christine, daß er etwas später als seither sein tägliches Bad nehme: „Ich gehe jetzt etwas später, teils weil Freund Schulz es mir durch dich raten ließ, mehr aber noch, um dem armen Greise, dem alten italienischen Arzt, einen Gefallen zu thun. Dieser fürchtet sich nämlich so sehr, allein im Wasser zu sein, wozu er auch in seinem hilflosen Zustande alle Ursache hat, und da die Frequenz jetzt nicht mehr besonders stark ist, so richte ich mich so ein, daß ich ihm Gesellschaft leisten kann. So lächerlich er mir anfangs vorkam, so rührend ist er mir jetzt; er hat bei all seinen kleinen Schwächen eine wahre Kinderseele, die ihm auch aus den gutmütigen Augen sieht, ist schändlich betrogen worden und steht ganz einsam in der Welt. Schrecklich! Was ist ein Totenkopf gegen einen solchen Greis, wenigstens für mich!"

Bei solcher Grundstimmung seines zum Höhepunkt gelangten Lebens hatte der Tod, so wenig er ihn ersehnte, doch seine Schrecken für ihn verloren. Wenn wir lesen, daß er im November 1863, schon auf dem Totenbette, die Nachricht von der Berliner Preiskrönung seiner „Nibelungen" lächelnd mit den Worten empfing: „Das ist Menschenlos, bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher," daß er sich am letzten Nachmittag seines Lebens von seiner Tochter Schillers „Spaziergang", ein Gedicht, das jederzeit zu seinen Lieblingen gehört hatte, vorlesen ließ, so fühlen wir, daß

[1]) An Julius Glaser; Orth, den 4. Juli 1860. — [2]) An Fr. von Uechtritz; Wien, 25. Oktober 1862.

alles edle Pathos der Briefe seines letzten Jahrzehnts, alle Weihe, die aus seinem poetischen Testament, dem Gedicht „Der Brahmine“ spricht, innere Wahrheit war, und daß der Dichter die Dämonen, die seine Jugend geschädigt und verdunkelt hatten, in sich selbst überwunden hatte. Sicher wird auch nach dieser letzten ausführlichen Veröffentlichung der Streit über Friedrich Hebbel nicht abgeschlossen sein, denn obwohl er der letzte war, der sich eine Schuld leichtfertig vergeben hätte, und zum inneren Glück seines späteren Lebens gar nicht gelangt wäre, wenn er nicht zuvor für jede Schuld redlich Buße und Sühne geleistet hätte, so wird es doch immer Leute geben, die selbst angesichts dieser Zeugnisse nur von der Schuld und von dem Irrtum dieses Lebens zu sprechen wissen. Ihnen mögen die schönen Distichen antworten, die die Überschrift „Unfehlbar“ tragen:

Stelle dich, wie du auch willst, nicht wirst du die Feinde vermeiden,
Aber, wie Thetis den Sohn, kannst du dich fei'n für den Streit:
Mache so ganz dich zum Träger des Guten, des Wahren und Schönen,
Daß man die Götter verletzt, wenn man dich selber bekämpfst!



Gustav Freytag.



Gustav Freytag.

Nicht immer sind die Fäden sichtbar, durch welche das Dasein des einzelnen an die Seelen vergangener Menschen gebunden ist; auch wo sie sich erkennen lassen, ist ihre Zugkraft kaum zu berechnen. Nur das merken wir, daß die Gewalt, mit welcher sie leiten, nicht in jedem Leben gleich stark ist und daß sie zuweilen übermächtig und furchtbar wird. Es ist gut, daß uns Menschen in der Regel verborgen bleibt, was Erbe aus ferner Vergangenheit, was freier Erwerb des eigenen Daseins ist, denn das eigene Leben würde angstvoll und kümmerlich werden, wenn wir als Fortsetzungen vergangener Menschen unablässig mit dem Segen und Fluch rechnen müßten, der aus der Vorzeit über unserer Lebensaufgabe hängt.

In diesen den „Erinnerungen aus meinem Leben“ des Dichters Gustav Freytag entnommenen Worten prägt sich ein Stück Lebensauffassung und Eigenart aus, die es von vornherein gewiß machen, daß eben dieser Dichter sich von ganzen Reihen früherer deutscher Poeten unterschied und der echte Sohn einer Zeit war, die auch hervorragende und selbständige Naturen wieder in den Dienst der Allgemeinheit, des nationalen Gedankens, zur freiwilligen Unterordnung unter gemeinsame Lebensarbeit geführt hatte. In Freytags Person und Dichtung ehrte das deutsche Bürgertum eine künstlerische Meisterschaft, die im engsten bewußten Zusammenhang mit Bewegungen, Bestrebungen und Anschauungen der kampfreichen Periode zwischen 1840 und 1870 gereift war. Sagte Freytag selbst etwas nüchtern: es sei für ihn als Preuße, als Protestant, als unweit der polnischen Grenze geborenen Schlesier leicht gewesen auf der Seite zu stehen, der „die größten Erfolge zufielen“ („als Kind der Grenze lernte ich früh mein deutsches Wesen im Gegensatz zu fremdem Volkstum lieben, als Protestant gewann ich schneller und ohne leidvolles Ringen den Zugang zu freier Wissenschaft, als Preuße wuchs ich in einem Staat auf, in dem die Hingabe des einzelnen an das Vaterland selbstverständlich war“) so darf man gegen ihn selbst geltend machen, daß seine vaterländische Empfindung von höherem Schwung getragen wurde, daß er das Ideal endlicher Einheit des deutschen Volkes tief in der Seele trug und von der Grundstimmung der erhabenen Strophe des horazischen Säkulargesangs:

Dann verleiht, o Götter, der will'gen Jugend
Reinen Sinn und Ruhe dem milden Alter,
Macht und Zukunft gebt dem Romulschen Volk und
Jegliches Schöne!

erfüllt war, auch unter dem romulschen Volke schon früh das deutsche, nicht das preußische Volk verstand, obwohl dem geborenen Preußen, wie dem gewordenen Realpolitiker die Führung und Leitung Deutschlands durch Preußen so natürlich, als historisch notwendig erschien. Es war die Frucht von Freytags besonderer Anteilnahme an den Kämpfen der Zeit, daß das starke sein Schaffen bald begleitende, bald lenkende vaterländische Gefühl bei Beurteilung auch der rein poetischen Vorzüge und Leistungen des Dichters ins Gewicht fiel. Gewiß, ein Talent bleibt ein Talent, wie es auch wirke, aber so ganz gleichgültig ist es nun doch nicht, ob es den Aufgang oder Niedergang des eigenen Volkes ersehnt und nach Kräften am einen oder am andern mitarbeitet.

Gustav Freytag war als der älteste Sohn des Bürgermeisters Gottlob Ferdinand Freytag zu Kreuzburg in Schlesien am 13. Juli 1816 geboren. Sein Vater, der ursprünglich Medizin studiert und sich als Arzt in Kreuzburg niedergelassen hatte, war bei der Einführung der neuen preußischen Städteordnung zum Oberhaupt der hart an der Grenze des Großherzogtums Warschau liegenden Landstadt erwählt worden, hatte die Verwaltung der Stadt in den schweren Kriegsjahren zwischen 1812 und 1814 geführt, sich erst 1815 verheiratet und war nach einer kurzen Rückkehr zur ärztlichen Praxis in der Nachbarstadt Pitschen der Berufung zum lebenslänglichen Bürgermeister von Kreuzburg wieder gefolgt. Freytags Knabenjahre fielen in das Jahrzehnt, in dem man in unablässiger ernster Arbeit die Nachwirkungen der wilden Kriegsjahre zu überwinden trachtete und im Genusse des Friedens und wiedergewonnener Sicherheit die dürftige Enge, die materielle Knappheit des eigenen Lebens kaum empfand. „Es war ein Haushalt, wie es viele tausende in Deutschland gab, und es waren Menschen darin, welche vielen tausend anderen ihrer Zeit sehr ähnlich sahen. — Die Menschen lebten redlich, pflichtvoll und warmherzig mit geringen Bedürfnissen und geringem Schmuck ihrer Tage. — Das ganze Volk, vornehme und geringe, große und kleine, Arbeitgeber und Arbeitende, hatten im letzten Grunde dieselben Empfindungen, jedermann war patriotisch und loyal. Freilich war solche Einmütigkeit die Folge unerhörter politischer Leiden, aus denen sich das Volk mit Anstrengung der letzten Lebenskraft emporgerungen hatte. Die größte Not hatte den größten Segen hinterlassen."

1829 bezog der Dichter das Gymnasium zu Oels und vertauschte die warme Luft des elterlichen Hauses mit der kühleren eines stattlichen Junggesellenhaushaltes. Sein Onkel, Karl Freytag, der Direktor des Stadtgerichtes zu Oels, nahm den dreizehnjährigen Knaben und ein paar Jahre später auch noch dessen jüngeren Bruder auf. Der Bibliothek des hochgebildeten Mannes hatte er mehr als dem persönlichen Verkehr, und der Leihbibliothek, die ihm Walter Scott und Cooper vermittelte, mehr als der Bibliothek des Oheims zu danken. Freytag war Primaner, als der Oheim

starb und ihm damit in den letzten Schülerjahren die Freiheit zufiel, die der Student erst auf der Hochschule findet. Seine Wohnung wurde ein Hauptquartier der Kameraden; „die Prima hatte wenig Schüler, aber diese hielten gut zusammen, sie bildeten eine kleine Verbindung, die nach Studentenbrauch an Mütze und Pfeifenquasten eigene Farben trug, soweit dies geschehen durfte, ohne auffällig zu werden. Es war ein harmloses Spiel, und ich vermute, daß die Lehrer es wohl bemerkten, aber darüber wegsahen. Familienverkehr fehlte mir auch jetzt, doch nahm ich Tanzstunden, welche in einem Privathause für einen kleinen Kreis eingerichtet wurden, und trat in zarte Beziehungen zu jungen Damen, welche dort für die Gesellschaft vorbereitet wurden. Indes kann ich nicht sagen, daß diese Stunden mich übermäßig in Anspruch nahmen, auch die Annäherung an höhere Weiblichkeit blieb für mich ohne Bedeutung und hörte mit den Tanzstunden auf." Freytag selbst betont, daß die Eindrücke und Gewohnheiten seiner Schülerjahre einen zu starken Hang zum Alleinsein, ein Gefühl, „in froher Gesellschaft ein Fremder zu sein", in ihm genährt hätten. Der Zug zur Einsamkeit ist mit dem Trieb des poetischen Träumens und Bildens so eng verbunden, daß es mißlich ist, ihn auf Zufälligkeiten des Knabenlebens zurückzuführen, gleichwohl mag er bei Freytag ungewöhnlich stark und nachhaltig gewesen sein.

Ostern 1835 wurde der Dichter Student der Philologie an der Universität Breslau, und hier fügte es die Bekanntschaft und der nähere Verkehr mit Hoffmann von Fallersleben, der als Gelehrter und lyrischer Dichter in seiner frischesten Blüte stand, daß sich Freytag vom Gebiete des klassischen nach dem neuerschlossenen des germanischen Altertumes wandte. In der Studienrichtung, die er bereits in Breslau eingeschlagen hatte, ward er während seines Aufenthaltes in Berlin — vom Herbst 1836 bis ebendahin 1838 — vor allem durch Karl Lachmann bestärkt. Er hörte bei ihm die Vorlesungen über Catull, über die Nibelungen und über die Litteraturgeschichte des Mittelalters, fühlte sich zu der bedeutenden Persönlichkeit wie zum Ernst seiner wissenschaftlichen Methode gleich hingezogen, „es war alles so sicher, klar, eigenartig und neu, daß der Hörer die Empfindung erhielt, den Gewinn großer Arbeit des Lehrers zu empfangen, und sich nur beeilen mußte, das viele Wertvolle einzuheimsen und nach Hause zu tragen." Die Anregungen des Berliner Kunstlebens, der Museen, des Schauspiels nahm Freytag um so lebhafter auf, als er sich in einem Kommilitonenkreise bewegte, der von gleichem Anteil an diesen Dingen erfüllt war. Die litterarischen und künstlerischen Interessen und Fragen überwogen damals noch weit die politischen, obschon auch Preußen in den letzten Regierungsjahren König Friedrich Wilhelms III. von einer dumpfen Gärung, einem Verlangen nach Neuerung und Bewegung erfüllt wurde, die bis in die studentischen Kreise hineinwirkten. Die stillwaltende poetische Phantasie Freytags ward

inzwischen von mannigfachen Eindrücken der Wirklichkeit genährt, unter denen der Dichter selbst die Ferientage in den Häusern großer Landwirte, die auf märkischen Staatsgütern saßen, als einen wahren Gewinn für seine Lebensanschauung mit allem Recht bezeichnet. Nach außen hin bethätigte der poetische Student sein Talent wohl in Gelegenheitsversen, in improvisierten Spielen, bei ländlichen und studentischen Festen, verschwieg aber auch den Nächststehenden und Vertrautesten, daß er ein Trauerspiel begonnen habe. Er merkte auch bald genug, daß ihm für so große Erhebung die Schwingen noch nicht gewachsen waren, und ließ von dem Plan mit dem historischen Hintergrunde der Zeit des Huß ab, aber er konnte und wollte natürlich nicht hindern, daß neue Gestalten und Bilder vor seiner Phantasie aufstiegen. Die wachsende Lust am Drama gab sich auch in der Wahl des Gegenstandes für seine Doktordissertation kund, mit der die Universitätszeit abgeschlossen werden sollte. Freytag entschloß sich, die Anfänge der dramatischen Dichtung in Deutschland, für deren Kenntnis damals die Quellen noch spärlich flossen, in zusammenhängender Darstellung zu behandeln, und seine Abhandlung „De initiis poëseos scenicæ apud Germanos“ erwarb ihm nicht nur die philosophische Doktorwürde, sondern auch die wohlwollende Aufmerksamkeit und Anerkennung der Fachgenossen.

Die Vermögenslage seiner Familie erlaubte dem neuen Doktor sich an der Universität Breslau zu habilitieren und die hoffnungsreiche, aber zunächst wenig lohnende Laufbahn des Privatdozenten zu betreten. Während eines stillen Winters im heimatlichen Kreuzburg dichtete er ein mittelalterliches Schauspiel „Die Sühne der Falkensteiner“, ein „anspruchvolles Ritterstück, völlig unbrauchbar“. Zum guten Glück kam ihm keine Versuchung, das vollendete Werk drucken zu lassen, in nächster Zeit aber nahmen ihn die Vorbereitungen für den akademischen Beruf derart in Anspruch, daß die Lust zur eigenen poetischen Produktion zurücktrat. Mit der Habilitationsschrift „De Hrosuitha Poetria“ (Über die Dichterin Roswitha) gewann er sich den Eintritt in die philosophische Fakultät der Universität Breslau. Die Echtheit der asketischen Dramen der Nonne von Gandersheim war damals noch nicht in Frage gestellt, und Freytag konnte die wunderlichen Schöpfungen der Dichterin des zehnten Jahrhunderts unbefangen als Zeugnisse der Lebensstimmung und der Zustände einer dunklen Zeit behandeln. Gewisse poetische Fäden, die sich nach langen Jahren in den „Ahnen“ zum Gewebe verschlangen, knüpften sich auch an diese Studien. Einstweilen aber las Freytag über neuere deutsche Litteratur, lernte lehrend und genügte außerdem im Beginn seiner Dozentenzeit als Einjährig-Freiwilliger seiner Militärpflicht. Der Dienst ließ sich ungünstig für ihn an, ungewohnte Anstrengung und Erkältung brachten ihm ein Nervenfieber, nach dem er als Armeereservist entlassen wurde. Gewisse Härten, die er bei dieser Gelegenheit erfuhr, er- und verbitterten ihn nicht, er war gerecht genug, sich selbst einen Teil der Schuld

beizumessen. Wenn man bedenkt, durch welche Erfahrungen und Eindrücke in derselben Zeit eine Menge von Leuten zu tötlichen Hassern und leidenschaftlichen Gegnern Preußens verwandelt wurden, so darf man diese Mäßigung und Selbstzucht nicht gering anschlagen. Jedenfalls ward Freytag nicht in die Opposition mit hereingezogen, der damals Hoffmann von Fallersleben, zum Nachteil seines ganzen späteren Lebens, anheimfiel. Und so entschieden er an den politischen Hoffnungen der Zeit Anteil nahm, so lebte er in einem Kreise, dem die Kaufherren Theodor Molinari, Karl Milde, der Geschichtsprofessor Richard Röppel, der Oberbürgermeister von Breslau Pinder angehörten, lauter Männer, die sich rühmen durften, der Bewegung der Zeit nicht feindselig und fremd gegenüberzustehen, die dabei aber gute Preußen blieben. Die geselligen Beziehungen, die der Dichter auch zu manchen schlesischen Adelshäusern unterhielt, die Lust am fröhlichen Leben, das ihn im damaligen Breslau umgab, der besondere Zug seines poetischen Talentes und mancherlei Vorsätze, die er für seine wissenschaftliche Laufbahn gefaßt hatte, schützten ihn vor dem, was er „Haltlosigkeit des jungen Freiheitsgefühles" nennt und was in den ersten vierziger Jahren nur zu viele Gemüter und Geister gefährdete.

Die Geselligkeit in Breslau war in jenen Jahren besonders reich und heiter, Freytag aber, als der Liebling gastlicher Häuser, als einer der Vorsteher des akademischen Klubs, einer großen Gesellschaft, die Mitglieder der Universität und des höheren Beamtentumes allwöchentlich vereinigte, als eines der thätigsten Mitglieder des Künstlervereines, als Veranstalter von Maskenfesten, theatralischen Aufführungen, als Dichter von Prologen und Festspielen, als Redakteur eines schlesischen Musenalmanachs, erhielt überreichliche Gelegenheit, sich in schlesischer Weise auszugeben. „Ich immer dabei als Leiter, Toastsprecher oder gar als Narr mit der Schellenkappe. Einige Jahre trieb ich dies zur Winterszeit mit sorglosem Behagen, zuletzt wurde mir des Guten zu viel und ich merkte, daß es Zeit war, mich selbst ernster anzufassen."

Inzwischen hatte der poetische Dozent bereits eine höhere künstlerische Laufbahn als die des improvisatorischen Festpoeten betreten. Im Jahre 1843 war ein Lustspiel „Die Brautfahrt" erschienen, das, zwei Jahre früher geschrieben, durch einen Preis der Berliner Intendanz ausgezeichnet und mit wechselndem Glück auf einem Dutzend Bühnen dargestellt worden war; 1845 sammelte Freytag seine Gedichte unter dem Titel „In Breslau" und erwies mit dieser Sammlung, daß die Stärke seines Talentes in lebendiger Situationsschilderung lag. Die kleinen epischen Bilder in den Gedichten, die Umrisse der Charaktere und die frischesten Scenen in der „Brautfahrt" (der die im Teuerdank allegorisch verherrlichte Werbung Maximilians I. um Maria von Burgund als historischer Vorwurf und Hintergrund diente) zeugten von einer noch unfertigen, aber eigenartigen Begabung, deren Ziele in ganz

anderer Richtung zu liegen schienen, als in der sich die herrschende Tendenzpoesie und die geistreich-ungesunde Zeitschilderung des jungen Deutschland bewegten. — Gleichwohl sollte die nächste Thätigkeit Freytags offenbaren, daß er nicht unberührt und unergriffen von den offenkundigen und geheimen Strömungen der Zeit zwischen 1830 und 1848 geblieben war.

Als Universitätslehrer hatte der Dichter mit wachsendem Erfolg über mittelhochdeutsche und neuere deutsche Litteratur gelesen, sich auch einige Jahre mit Vorarbeiten zu einer größeren Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung beschäftigt, die, wenn sie fertig geworden wäre, ihm wohl die Professur gebracht haben würde. Schon aber verriet der Entwurf zu dem Drama „Der Gelehrte", von dem nur der sehr vorzügliche erste Akt niedergeschrieben und zunächst in einem von Arnold Ruge herausgegebenen „Poetischen Taschenbuch" veröffentlicht wurde, daß Freytag einen geheimen Drang spürte, den akademischen Beruf mit einer unmittelbarer in das Leben eingreifenden Thätigkeit zu vertauschen. „Unleugbar wurde ich" — so gesteht er selbst — „durch den unablässigen Zug zu eigenem Schaffen gerade in der Zeit gestört, wo mir für eine fruchtbare akademische Thätigkeit die größte Sammlung nötig gewesen wäre. Ich habe keinen Grund zu bedauern, daß allmählich die Freude, selbst Dichterisches zu bilden, stärker ward als der Drang, über dem zu verweilen, was andere in alter und neuerer Zeit geschaffen haben." Er hatte das achtundzwanzigste Lebensjahr erreicht, als er seine Stellung als Privatdozent aufgab und sich ausschließlich der Litteratur widmete.

Zunächst schrieb Freytag im Frühling 1846 noch in Breslau, aber schon entschlossen, die schlesische engere Heimat zu verlassen, das Schauspiel „Die Valentine". Er that damit einen gewaltigen Schritt in das neuerwachte laute dramatische Leben jener Tage hinein, errang einen großen Bühnenerfolg und wurde mit allgemeiner Zustimmung unter die Schriftsteller eingereiht, von denen man Gutes und Bedeutendes erwartete. „Die Valentine" zeichneten sich vor den meisten Stücken, die aus der Reihe der damaligen Tendenzpoeten hervorgegangen waren, durch eine sorgfältigere Anlage und Durchführung, durch festere Charakterzeichnung, vor allem durch den Reiz und Hauch einer wenn auch schwülen poetischen Lebensstimmung aus. In der Wiederspiegelung und Schilderung der Zustände eines kleinen deutschen Hofes waltete neben der souveränen Verachtung kleiner und enger Verhältnisse eine geheime Lust an der buntfarbigen Erscheinung und der Anmut eines geschmackvollen Genußlebens, selbst der Held Georg Winegg, der politische Flüchtling und abenteuerliche Weltfahrer, schwimmt nicht ohne Behagen in diesem Element, und das größere Leben, in das er schließlich Valentine, die er unter so wunderlichen Kämpfen gewonnen, hinausführt, ist eben auch wieder bloßes Genußdasein. Doch liegt weder hierin, noch in gewissen an die französische Sittenkomödie erinnernden Scenen (wie das

Einsteigen auf seidener Strickleiter in die Gemächer der Baronin Geldern) das merkwürdig Ungesunde und Unwirkliche, das uns dies Schauspiel bei großen Vorzügen entfremdet und den Genuß einer bewegten, spannenden Handlung, eines geistvoll bewegten Dialogs und einer stellenweis sehr feinen Empfindung beeinträchtigt. Auch daß die herkömmliche Auffassung von Sitte und Sittlichkeit oft zu niedrig geschätzt wird, ist nicht der schwerste Tadel, der sich gegen „Die Valentine" aussprechen läßt. Die Verbildung der Entstehungszeit giebt sich vor allem in dem Mannes- und Frauenideal kund, das Georg Winegg alias Saalfeld und Valentine von Geldern vertreten. In der Koketterie der vornehmen jungen Witwe, in der geistvollen Gewandtheit und der Lust, mit der Saalfeld fremde Schicksale lenkt und sich sein eigenes bereitet, steckt eine unerquickliche Beimischung theatralischer Pose, ein Element blasierter Weltverachtung, ein Gefühl der Überhebung. Und wenn Valentine rühmt: „Wir beide, Sie, der Mann aus dem Volke, und ich, die Aristokratin, gehören zu dem großen stillen Bunde, welcher die nach Freiheit und Selbstgefühl ringenden Geister unserer Zeit vereinigt. In dem Bunde stehen alle, welche ein Schmuck unserer Zeit sind, die Krieger, Propheten und Dulder für die Zukunft," so glauben wir nach dem, was wir von dem Paare sehen, weder an diesen Bund, noch an die Zugehörigkeit so eigenwilliger, vornehm egoistischer Naturen zu ihm. Auch die humoristische Figur des Spitzbuben Benjamin bleibt theatralischer, als der Dichter beabsichtigt hat; was alles natürlich nicht hindert, daß noch jetzt, fünfzig Jahre nach der Entstehung, die scenische Sicherheit, die lebendige Bewegung, die Mischung von Patschuli- und Veilchenduft in der Atmosphäre des Stückes ihre Wirkung bei nur einigermaßen leidlicher Aufführung hervorbringen.

Freytag war im Herbst 1846 nach Leipzig gegangen, wo das Stadttheater unter Dr. Schmidts Direktion und Marrs Regie einen leider nur kurzen Aufschwung genommen hatte. Er verkehrte in Schauspielerkreisen und gewann — obschon er auch in Breslau ein eifriger Theaterbesucher gewesen war — tieferen Einblick in die Forderungen der realen Bühne. Die Mehrzahl der deutschen Schriftsteller, die diesen Einblick erlangt, fällt damit der theatralischen Fabrikation anheim; bei einer Anlage und einer Auffassung des litterarischen Berufes, wie sie Freytag besaß, war er gegen diese Gefahr geschützt. Er strebte die gewonnene Bühnenkenntnis im Dienst wirklich poetischer Entwürfe, poetischer Menschendarstellung zu verwenden und ließ dem erfolgreichen Schauspiel „Die Valentine" im nächsten Jahre (1847) das Schauspiel „Graf Waldemar" folgen.

An Reiz und Fülle der Handlung kam „Graf Waldemar" dem Schauspiel „Die Valentine" nicht gleich, auch die Schilderungen aus der zerklüfteten und übersättigten vornehmen Genußwelt konnten als Wiederholung erscheinen. Aber die Gegensätze waren stärker, die Charaktere schärfer und entschiedener,

das Grundmotiv, daß Graf Waldemar durch das Gärtnermädchen Gertrud und ihre einfache Reinheit zu einem neuen Leben geführt wird, ist fesselnder und ausgiebiger als dasjenige des voraufgegangenen Schauspieles. Der tief und warm empfundene Schluß, die endliche Vereinigung des Grafen mit Gertrud, würde noch stärker und überzeugender wirken, wenn die Bekehrung des frivolen Weltmenschen nicht als eine zu plötzliche erschiene, wenn, wie der Dichter selbst einräumt, „die Wandlung am Schluß schon während des Stückes durch einen kleinen Zusatz zu dem Charakter des Helden besser motiviert" wäre. Auch „Graf Waldemar", obschon er zu ungünstigster Zeit (im Winter von 1847 auf 1848) versendet wurde, ging nach und nach über alle Bühnen und faßte auf jedem Theater festen Fuß, wo ein guter, ja selbst nur ein genügender Darsteller der Titelrolle vorhanden war.

Die Märzrevolution von 1848 fand Freytag in Dresden, wo er sich Anfang 1847 niedergelassen, sich mit einer Freundin, der er seit Jahren innig zugethan war, einer schlesischen Landsmännin, der Gräfin Dhyrn, verheiratet hatte und an dem gerade damals sich reich entfaltenden geistigen Leben der Kunststadt lebendigen Anteil nahm. Das Dresdener Hoftheater stand eben in Oper und Schauspiel in seiner höchsten Blüte, der Kunstakademie gehörten Männer wie Gottfried Semper, der Architekt, Schnorr von Carolsfeld, Eduard Bendemann, Ludwig Richter, die Bildhauer Ernst Rietschel und Hähnel an. Ludwig Tieck und bald nach ihm Julius Mosen hatten Dresden schon wieder verlassen, aber eine Reihe von Dichtern und Musikern begegneten sich noch in der Elbresidenz, zu Gutzkow gesellten sich Berthold Auerbach, Robert Reinick, Arnold Ruge; zu R. Wagner Robert und Klara Schumann, Ferdinand Hiller, Carl Banck; auch manche jüngere Kräfte gaben dem litterarischen und künstlerischen Leben Dresdens Mannigfaltigkeit, Glanz und Wirkung. Hier schien denn für Freytag der rechte Boden. Er lebte mit schlesischen Landsleuten und der Künstlerschaft Dresdens in geselligem Verkehr, bis die ersten Monate des Jahres 1848 eine völlige Auflösung des bis dahin durch gemeinsame litterarisch-künstlerische Neigungen festgeschlossenen Lebenskreises herbeiführten. Eine Anzahl von Freytags seitherigen Freunden schloß sich der radikalen Demokratie an, die in den Mittel- und Kleinstaaten für einen völligen Umsturz des Bestehenden wühlte und kämpfte, andere zogen sich grollend und besorgt von allem öffentlichen Leben zurück, wenige auch der Besten sahen eine bestimmte Aufgabe und ein klares Ziel vor sich. „Während nun überall die Menschen in Sorge, Zweifel und thörichten Hoffnungen sich umhertrieben, empfand ein Preuße unter den Nachbarn das Glück, einem Staate anzugehören, dem trotz allem die Zukunft in dem zerrissenen und haltlosen Deutschland gehören mußte. Die häßlichen Erscheinungen, welche das Tagesleben auch in der Heimat zeigte, waren nicht so nahe, daß sie das Urteil verwirrten, und was daheim groß war, das wurde bei den Nachbarn wärmer empfunden. So war es wohl einem

Preußen zu verzeihen, wenn er trotz der Berliner Tumulte und dem Fahnenritt Friedrich Wilhelms IV. mit stillem Stolz zwischen den streitenden Parteien dahinging."

Der Dichter fand alsbald Gelegenheit, im Sinne dieser Überzeugung zu wirken, freilich nur, indem er vorderhand auf alle poetische Thätigkeit verzichtete und sich völlig in einen Publizisten verwandelte. Im Sommer 1848 erkaufte er von Ignaz Kuranda, dem Begründer der „Grenzboten", einen Teil des Eigentumsrechtes an dieser Wochenschrift, einen anderen Teil erwarb Julian Schmidt, und gemeinsam mit ihm wandelte Freytag ein Blatt, das bisher hauptsächlich den Interessen der österreichischen Opposition gedient, vorzugsweise in Österreich Mitarbeiter, Abnehmer und Geltung gewonnen hatte, zu einem Organ der politischen Partei um, die den Ausschluß Österreichs aus dem erstrebten deutschen Staate und die Führung Deutschlands für Preußen forderte. Es zeigte sich in der Frankfurter Nationalversammlung, in politischen Vereinen, in einem Teil der Presse, daß die Anschauung, die Paul Pfizer schon 1831 im „Briefwechsel zweier Deutschen" bekannt hatte, daß Preußen die einzige Hoffnung für die Einigung der Nation bleibe, allgemeiner geworden war. Daß sie gleichwohl noch nicht die herrschende, überwindende war und ihre stärksten Gegner in Preußen selbst fand, erfuhren mit Tausenden von guten Deutschen seit dem Frühling 1849 auch die Herausgeber der „Grenzboten". Sie verharrten zwar bei der Überzeugung, daß der Tag nicht fern sein könne, wo ein preußischer König, ein preußischer Staatsmann die wahren Lebensinteressen Preußens erkennen und an die Spitze Deutschlands treten würden, aber sie fanden es zwischen 1851 und 1859 denn doch schwierig, solche Gesinnung zu vertreten und die ganze augenblickliche politische Lage als vorübergehende und zufällige darzustellen. Der Historiker braucht sich um Zustände des Augenblicks wenig zu kümmern, der Tagesschriftsteller empfindet, daß er seine Leser nicht immer auf das Kommende, geschichtlich Notwendige verweisen kann. Die Gleichgültigkeit der Leser gegen die Politik in den ersten fünfziger Jahren brachte es von selbst mit sich, daß „Die Grenzboten", die ja eine Zeitschrift für Politik und Litteratur hießen, jetzt die litterarische Seite, die Kritik der litterarischen Erscheinungen wieder in den Vordergrund stellten. In der eigentlichen Revolutionszeit hatten sie mannhaft gegen den wüsten Ansturm des Radikalismus, die republikanischen Gelüste phantastischer Politiker gestanden und waren als Stütze konservativer Bestrebungen gepriesen worden. Als sie nach dem Trauerspiel in Schleswig-Holstein und dem Satyrspiel in Kurhessen fortfuhren, die nationale Fahne hochzuhalten, kamen sie in den Verruf eines gehässigen Oppositionsblattes, die Herausgeber waren nicht mehr sicher vor Maßregelungen, und Gustav Freytag mußte 1854 den befreundeten Herzog von Koburg-Gotha um die Erteilung eines kleinen Hofamtes bitten — er ward Vorleser des Fürsten mit dem Titel als Hofrat —, um

gegen die Möglichkeit geschützt zu sein, daß die preußische Polizei von den sächsischen Behörden seine Auslieferung fordere.

Alsbald nach Übernahme der Redaktion der „Grenzboten" hatte der in einen Publizisten verwandelte Poet Dresden mit dem bewegteren Leipzig vertauscht, und hier, namentlich in den Kreisen der Universität, neue Freunde und bedeutsame Anregungen gewonnen. An die Philologen und Historiker Moritz Haupt, Otto Jahn und Theodor Mommsen zumal schloß sich Freytag mit dem Verständnis eines früheren Fachgenossen an und wurde durch den freundschaftlichen Verkehr mit ihnen zur Wiederaufnahme alter Arbeiten vermocht, aus denen dann nach und nach seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" erwuchsen, die zunächst seiner Zeitschrift zu gute kamen. Von 1851 an verlebte der Dichter nur die Wintermonate in Leipzig. Da seine unsichere Gesundheit einen Landaufenthalt sehr wünschenswert machte, erwarb er ein Landhaus in Siebleben bei Gotha „Die gute Schmiede", das um die Wende des Jahrhunderts dem gothaischen Minister Sylvius von Frankenberg gehört hatte. „Seitdem verlief mein Leben," erzählt er selbst, „wie das unserer alten Heidengötter, zweigeteilt zwischen Sommer und Winter; so oft der Frühling kam, die Obstbäume blühten, Fink und Star ihr Stimmchen erhoben, zog ich hinaus ins freie Land, dort pflanzte ich Blumen, beobachtete meine alten Lieblinge, die Kürbisse, sprach mit meinen Dorfleuten kluge Worte und schrieb an meinen Büchern; genoß den Zuspruch werter Männer aus der Nähe und Ferne, verkehrte auch artig nach Hofbrauch mit Fürsten und hohen Herren. Wenn aber der Wintersturm über die kahlen Felder fegte, fuhr ich mit der Heldenschar meiner Phantasiegestalten nach der Stadt zurück, wurde Journalist und hauste von meinen Artikeln, den Raben, umflattert, im Schatten der Bücherschränke. Dort freute ich mich an dem Hausverkehr mit vertrauten Männern der Stadt, die auf den Bänken der Wissenschaft lagerten oder im Ratstuhle und im Kontor saßen. Im Winter sammelte ich ein, was ich im Sommer ausgab."

Mit Julian Schmidt, seinem Mitherausgeber und vertrautesten Genossen, hatte sich Freytag dahin geeinigt, daß jeder von ihnen ein Semester „Die Grenzboten" selbständig und allein redigierte, wodurch jedem ein halbes Jahr Muße zu größeren eigenen Arbeiten erwuchs. Die Niederlassung in dem Lande des Herzogs von Gotha brachte ihn bald in nähere Beziehungen zu diesem Fürsten, seinem Hof und seinen hohen Verwandten; der Herzog und seine Gemahlin nahmen, wie Freytag rühmt, nicht nur an den Schöpfungen und Arbeiten, sondern auch an den menschlichen Schicksalen des Dichters warmen, durch lange Jahre gleichmäßig bewährten Anteil. Die Bereicherung, die Freytags inneres Leben durch den Verkehr mit hochstehenden, wie mit mannigfaltig thätigen Menschen, durch fortgesetzte Studien erfuhr, ohne durch diesen Verkehr je aus seinen eigenen Geleisen gerissen oder gerückt zu werden, erinnert einigermaßen an Walter Scott, bei dem wechselnde

Eindrücke der Gegenwart und fast leidenschaftlicher Anteil an der Vergangenheit sich zu einem Dasein verbanden.

Die Reihe der Freytagschen poetischen Werke von den „Journalisten" bis zu den „Ahnen" entstand auf dem Landsitz des Dichters, dessen schlichte Behaglichkeit nicht nur zum Leben, sondern auch zur Charakteristik Freytags gehört. Er wäre vermögend genug gewesen, einen modernen Prachtvillenbau aufzuführen, aber das alte Haus, „ein Zeugnis, wie enge, anspruchslos und doch behaglich ein früheres Geschlecht gehaust hatte", entsprach allen seinen Anforderungen und Wünschen. Er genoß die heitere Ruhe, die in der freiwilligen Beschränkung liegt und stand dem Drange der Zeit auf allen Gebieten zu prunken, statt zu sein und zu leben, mit unverhohlener Abneigung gegenüber. Wer möchte zweifeln, daß diese Abneigung mit den feinsten Wurzelfasern seines Wesens zusammenhing, daß ihr beispielsweise noch in später und großer Zeit der poetische Protest Freytags gegen den äußeren Flitter der neubelebten deutschen Kaiserwürde entstammten? Eben war das Reich wieder zusammengeschmiedet, als das grollende Zwiegespräch eines Preußen und Schwaben, „Die Kaiserkrone" hervortrat, in dem der Dichter alte Würden in neuer Prachterfindung der Tapezierer und Schneider erstehen sah, besorgte, daß der Kaiser Fürstenwirt werden müsse, der trotzige Bankgenossen durch edle Spenden kirrt und die ewige Hetze, die Plage des prächtigen Scheins, die wirkungsfrohe Verschwendung der Liebenswürdigkeit im voraus beklagte. Bei solcher Gesinnung war es leicht, sich trotz mannigfacher Beziehungen zu erlauchten Häusern und großen Geldfürsten innerhalb einer Lebenshaltung zu behaupten, die viel knapper, einfacher war, als es dem herrschenden allgemeinen Stil entsprach. Dafür war er so glücklich, das volle Behagen vertrauten geselligen Verkehrs rein zu genießen, das dem Anfang des Jahrhunderts so viel besser bekannt gewesen war, als seinem Ende. Freytags Landhaus in Siebleben lag nicht gerade an der großen Straße, aber doch auch in keiner pfadlosen Einsamkeit. Es kamen ungeladene Besucher genug und in unermüdlicher Gastlichkeit lud Freytag fort und fort die Freunde unter sein Dach. Aus dem Frühjahr 1852 bezeugt ein Brief an seinen Verleger F. W. Grunow in Leipzig, wie rasch er sich die ländliche Einsamkeit zu beleben suchte. „Sonst ist es schön hier, wie jetzt überall in der Natur. Eine allerliebste Baumblüte, etwas blaue Berge und gutmütige Menschen haben die Existenz leicht gemacht. Von der Stadt Gotha habe ich bis jetzt sehr wenig gesehen, sie ist ein kleiner Gernegroß unter den thüringischen Städten und die Leute bauen so viele neue Häuser, daß es gar keine Menschen mehr giebt, welche hineinziehen wollen. Richten Sie sich ein, daß Sie mit Frau Grunow, meiner holden Gönnerin, in hübscher Sommerzeit auf ein paar Tage zu uns kommen. Es wird Ihnen auch recht gut sein, wenn Sie einmal herauskommen, Sie haben doch nichts Näheres als Thüringen, selbst wenn Sie nach dem Rhein wollten, müssen

Sie bei uns vorbei. Da haben Sie eine förmliche Einladung und ich bitte, sie nicht in den Schornstein zu hängen." So fest verwuchs Freytags Leben mit den Zuständen und Gewohnheiten seines Sommeraufenthaltes, daß er selten Neigung verspürte, das thüringische Hügelland mit dem Hochgebirge zu vertauschen, und er sogar mit gutem Humor die Beschwerden eines heißen thüringischen Sommers ertrug. Am 29. Juni 1857 meldete er in einem Briefe an den Dresdener Kreuzschulrektor J. Klee, dessen „treue Baßseele" Freytag nach Gebühr zu schätzen wußte: „Unterdes leben auch wir achthundertfüßigen Gebirgsbewohner in einer so verzweifelten Hitze, daß uns die Tinte unaufhaltsam eintrocknet, der Wein merkwürdig schnell aus den Flaschen verschwindet und auch das Gemüse, die Erdbeere, sogar wenn sie in eine Bowle verschlossen wird, unglaublich schnell zu Grunde geht. Mein Trost ist nur, daß es für die Weinbauer ein recht gesegnetes Jahr geben wird. Es wird guten Wein geben und viel, welches für die Armut ersprießlich sein dürfte." Nicht immer hielt diese glückliche Laune gegenüber mancherlei Unbildungen und Wandlungen des Lebens aus, aber sie kehrte nach melancholischen Pausen stets wieder. Denn an der Sommerzeit in seinem Dorfe, wo er „aus seinem Fenster auf die altmodischen Gartenblumen sah, die jedes Jahr unweigerlich auf denselben Beeten zu erscheinen hatten", hielt er getreulich fest, und bis zuletzt gingen unter seinem Dache zahlreiche Gäste von verwandter politischer oder künstlerischer Richtung ein.

Sage man nicht, daß es sich hierbei um eine zufällige Äußerlichkeit handle. Bei entschiedener Lust an thätiger Einsamkeit lagen doch diesem Dichter die Ideale fern, in denen sich das zahlreiche Geschlecht der Byron-Nachahmer und die neueste Schule der Übermenschen gefällt. In einem verwitterten Turm gegenüber Gletschern zu horsten, um sich als Aar unter Krähen, als geistiger Riese unter Pygmäen zu fühlen, weltverachtend sich selbst zu genießen, hätte ihn so wenig angelockt, als ihn die brausende Bewegung und der Genußtaumel moderner Großstädte anzogen. Die Führung und Haltung seines äußeren Lebens stand bei Freytag im entschiedensten Einklang mit den inneren Triebkräften und dem Wesen seiner Dichtung. Kein Zweifel, daß auch in seinem Leben manches vorging und dreinging, was sich nicht völlig mit dem Streben seiner Kunst deckte — wofür wäre der Dichter ein Mensch mit seinem Widerspruch gewesen? — aber gewiß bleibt, daß sich Freytag die persönliche Unabhängigkeit von der Despotie der Mode und des Massenzuges vortrefflich zu wahren verstand, was ja der tiefere Sinn aller Frugalität und Selbstbeschränkung bleibt.

Als der Dichter im Sommer 1852 nach langer Pause zum dramatischen Schaffen zurückkehrte, gelang ihm sein glücklichster Wurf, das vorzügliche, in seiner Weise vollendete Lustspiel „Die Journalisten". Die harten und bitteren politischen Kämpfe der Zeit, die den Hintergrund des Lustspiels bilden, erschienen hier, wie es die Natur der Komödie fordert, nicht bloß im

Sinne des heiteren Zeitungsschreibers Konrad Bolz, zu einem lustigen Spiel abgedämpft, sie stellen Menschenglück und die persönlichen Beziehungen menschlich liebenswürdiger Naturen einen Augenblick scheinbar in Frage, aber vernichten und verkümmern sie nicht. Der Dichter spiegelt das Parteileben und Treiben im Bilde der beiden feindlichen Zeitungen „Union“ und „Coriolan“ so humoristisch lebendig, so charakteristisch ergötzlich, daß sich zuerst im Hause des Obersten Berg und im Redaktionsbureau der „Union“, und sodann in der Empfindung der Zuschauer und Leser das Ganze in gute Laune und kräftiges Behagen auflöst. Die Seele der „Union“ und des Freytagschen Lustspieles ist bekanntlich nicht der theatralische Held und Liebhaber, der beinahe allzu feinfühlige Professor Eduard Oldendorf, sondern sein Mitredakteur Doktor Konrad Bolz, die humoristische Lieblingsfigur Freytags, die, in einer Reihe seiner Dichtungen wiederkehrend, nirgend glücklicher und wirksamer auftritt, als in den „Journalisten“. Die Gestalt des übermütigen Gesellen, der mit seinem eigenen und dem Schicksal anderer spielt, war früh aus der Phantasie des Dichters geboren worden, als er mit zehn Jahren eine Robinsonade zu erfinden begann, in der ein Vater mit seinen Kindern auf eine wüste Insel verschlagen wurde. „Dort entdeckten die Kinder viel Seltenes und Abenteuerliches, dabei entwickelte sich als Lieblingsgestalt des Dichters der eine Sohn Jack, er fand immer das Beste, wurde mit allem fertig und war stets guter Laune, und ich neige mich zu der Ansicht, daß er Stammvater der unartigen Knaben war, welche unter den Namen Kunz, Bolz, Fink später um meinen Schreibtisch tanzten,“ heißt es in den „Erinnerungen“. Konrad Bolz erscheint als die glücklichste Verkörperung dieses Typus, seine lachende Klugheit und humoristische Überlegenheit paart sich mit männlicher Haltung und Liebenswürdigkeit und hilft die Handlung des Lustspieles mit ebensoviel guter Laune als Wahrscheinlichkeit treiben und lenken. Prächtige Nebenfiguren, ein bewegter, geistvoller Dialog gesellen sich zu der wohlmotivierten Handlung, die keinen Augenblick stillsteht, aber in gesunder, natürlicher, der Wirklichkeit entsprechender Folge verläuft. Durch das Ganze geht ein wohlthuender Hauch froher Lust am Leben. Aufbau, Charakteristik und Witz der „Journalisten“ bewähren die Meisterschaft des Künstlers, nicht die des theatralischen Handwerkers. Rasch und mit dem größten wie verdientesten Erfolg ging das Lustspiel über alle deutschen Bühnen und behauptet sich mit ungeschmälerter Wirkung bis auf den heutigen Tag, obschon sich heute niemand mehr darüber täuscht, daß die seit einem Menschenalter eingetretenen Zustände der deutschen Zeitungspresse viel eher die blutigste Satire als den behaglichen Humor der „Journalisten“ herausfordern. Seinem Meisterlustspiel ließ Freytag einige Jahre später nur noch eine dramatische Arbeit, das Trauerspiel „Die Fabier“, folgen. Die Tragödie sollte älteste römische Zustände verkörpern, einen Geschlechtsverband darstellen, dessen Überlieferungen noch in die Urzeit reichen

und der mit seinen Ansprüchen im Kampf gegen die Bedürfnisse des neu gebildeten Staatswesens untergeht. Gerade dies historisch-politische Element wurde der unmittelbaren tragischen Wirkung hinderlich. Denn, wenn es auch nicht wahr ist, daß „Die Fabier“ aller einfachen menschlichen Empfindung und Leidenschaft entbehren, die auch in den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts anklingt, so liegt doch ein viel zu starkes Gewicht auf ihren kulturhistorischen Voraussetzungen, auf den Zuständen eines werdenden Staates, der die Keime künftiger Größe und Gewaltherrschaft in sich trägt. Indem der Dichter der heroisch-naiven Auffassung der römischen Welt, der Shakespeare im „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ gehuldigt hatte, aus dem Wege ging, einen Seitenpfad einschlug, blieb er wohl selbständig, beraubte sich aber auch der entgegenkommenden Phantasie und Empfindung größerer Hörerkreise. Diese nahmen zwar keineswegs Anstoß an der Schmucklosigkeit des Verses, an der Eigenart des szenischen Aufbaues der „Fabier“, wohl aber an der herben und starren Weise der Hauptgestalten, an der scharfen Nüchternheit des altrömischen Wesens, in die sich der Dichter mit Vorliebe versenkt hatte, sie vermißten den Schwung und Glanz großer tragischer Situationen und die stillergreifende Wärme des Gefühls. Der moderne Tragiker, der der Klippe der alltäglichen Erfindung, der Rhetorik, der poetisierenden Phrase ausweicht und mit allem Recht auf scharfe Charakteristik den Nachdruck legt, scheitert leicht am Fels des allzugroßen Lakonismus, einer phantasie- und reizarmen geschichtlichen Treue, eines überstrengen Wirklichkeitsdranges, der vergißt, daß alle Kunst symbolisch bleibt und der dramatische Dichter die Empfindung, die hinter der That und der Rede des Lebens wogt, eben mit zur Erscheinung und zum Ausdruck zu bringen hat. Der Dichter, dem es nur um Darstellung von Leidenschaften zu thun ist, wird hierin zu viel, der aber, der auf Darstellung von Sitten und Zuständen ausgeht, leicht zu wenig thun. Bei Freytags „Fabiern“ gesellte sich dazu der Übelstand, daß sich auf dem Hintergrund altrömischen Lebens eine Doppelhandlung entwickelt, die der Dichter nicht ganz in eine zu verschmelzen weiß, die daher die Teilnahme und Mitempfindung des Zuschauers zerspaltet und bald auf die beiden Liebenden, bald auf Marcus Fabius lenkt.

In dieser einzigen Tragödie Gustav Freytags trat ein bestimmter Mangel des Dichters, der von Haus aus in seinem Talent gelegen hatte, später noch besonders gepflegt und gesteigert worden war, entscheidend hervor. Seine Besorgnis vor verlogener und überreizter Empfindung, vor ungesundem Pathos und vor schönselig-schwächlichen Stimmungen, war durch die Kämpfe der „Grenzboten“ wider Gutzkow und das Junge Deutschland, wohl auch durch eigene Lebenserfahrungen von der Hohlheit anspruchsvoller Gefühle und leidenschaftlichen Gebahrens, zu einer Stärke gediehen, die der poetischen Darstellung da hinderlich werden mußte, wo diese den höchsten Schwung der Seele und den erschütternden Ausdruck der Leidenschaft fordert.

Ehe aber „Die Fabier“ vollendet wurden und vorübergehend auf einigen Bühnen erschienen, war dem Dichter im Anschluß an den verdienten Erfolg seines Lustspieles „Die Journalisten“ auch auf einem Felde, das er zum erstenmal betrat, eine reiche Ernte zu teil geworden. Der Roman „Soll und Haben“, der 1855 erschien, war eine glückliche und in mehr als einem Sinne meisterliche Schöpfung, und würde es gewesen sein, auch wenn er nur ebensoviele Tausende als Hunderttausende von Lesern gewonnen hätte. Als Motto trug „Soll und Haben“ einen Satz Julian Schmidts: daß der Roman das deutsche Volk da aufsuchen solle, wo es am tüchtigsten und liebenswürdigsten sei, bei der Arbeit. Als poetische Idee schwebte dem Dichter vor, daß der Mensch Ursache habe, die Herrschaft der Phantasie über sein Leben nicht allmächtig werden zu lassen. Der Held des Romans, ein junger Kaufmann Anton Wohlfahrt, wird von den Anfängen seiner Laufbahn bis zum sieghaften Ende derselben, der Rückkehr in das große Kaufmannshaus Traugott Schröter und der Verbindung mit der „Geschäftsheiligen“ Sabine Schröter, die ihn zum Teilhaber der Firma erhebt, durch eine Folge wohlverbreiteter, gutmotivierter, den Grundgedanken verstärkender, übrigens mit großer Frische und Lebendigkeit verkörperter Abenteuer hindurchgeführt. Der Roman schloß sich insofern an die biographischen Romane früherer Zeit an, als der Leser beinahe fortgesetzt den Helden begleitet und nur einzelne Vorgänge, die doch auch wieder in Antons Schicksal eingreifen, ohne dessen persönliche Mitwirkung oder Anwesenheit stattfinden. Die Schilderung der Lebenskreise, in denen der Roman sich abspielt: der Geschäftswelt einer deutschen Provinzialhauptstadt, in der unschwer Breslau zu erkennen ist, des Provinzialadels, endlich des Slaventums an der deutschen Ostmark, bekundete sichere Lebenskenntnis und seltenen Reichtum der Beobachtung. Nimmt man hinzu, daß die Sicherheit der Gestaltenzeichnung der Klarheit der Komposition entsprach, daß der Reiz lebendigen Humors und eines herzlichen Behagens am Kleinleben, sowie Beweglichkeit und Anmut des Stils sich diesen Vorzügen gesellten, so versteht man, daß Freytag selbst meinte: „Im ganzen hatte ich die Stimmung: ich habe es ungefähr so gut gemacht, als ich konnte, nun mögen die anderen sehen, wie sie damit fertig werden.“ Kein unbefangener Leser des Romans kann zunächst etwas anderes als Freude an der bewegten Darstellung empfinden, die sich in der Katastrophe des Freiherrn von Rothsattel und in der Erzählung von der Belagerung und Verteidigung des Rothsattelschen Schlosses zu dramatischer Höhe erhebt, und wenn sicher Tausende von Lesern den Gestalten des kecken Fink und der warmblütigen Lenore Rothsattel den Vorzug vor dem philiströsen Anton und der befangenen Sabine Schröter gaben, so war damit noch kein Gegensatz gegen die Erzählung und Anschauung des Dichters ausgesprochen. Gleichwohl fehlte es auch „Soll und Haben“ nicht an Gegnern. Die Verherrlichung des Kaufmannstandes, die Ausschließlichkeit, mit der Herr Traugott

Schröter der Kapitalbildung die höchste Kulturmacht zusprach, erhielt im Verein mit der, übrigens weder allzu satirischen noch unerfreulichen, Charakteristik des Landadels den Beigeschmack einer Tendenz; der Absicht, das deutsche Volk bei der Arbeit aufzusuchen, setzte man die Bemerkung entgegen, daß selbst Anton Wohlfahrts Schicksale allemal da fesselnd und poetisch bewegt werden, wo der Held der eintönigen Tagesarbeit entrinnt. Der Widerspruch, der erhoben ward, durfte doch immer nur den Sinn haben, sich gegen die Einseitigkeit, die dieses Stück deutschen Lebens für das Leben selbst erklären wollte, und die steife Respektabilität des Hauses Schröter für Kern und Form aller Tüchtigkeit erachtete, zu verwahren. Sowie man „Soll und Haben“ von der Tendenz loslöst, daß die kaufmännischen Helden unser Volk, ja auch nur unser Bürgertum vertreten sollen, tritt jeder lebendige und, wie wir meinen, unverwüstliche Vorzug der heitern, lebensfrischen und bunten Erzählung ins hellste Licht. Es ist, wie man auch über Lebensauffassung und Stil Freytags denken mag, in seiner Lebensauffassung und seinem Stil die Reife und sichere Meisterschaft, das untrügliche Gefühl für das Maß der eigenen Kraft vorhanden, durch die sich der selbständige, den Tag überdauernde Schriftsteller jederzeit auszeichnen wird.

Der epische Zug und Trieb in der Seele unseres Dichters konnte durch die starke Wirkung, deren sich „Soll und Haben“ erfreute, nur verstärkt werden. Fiel auch zwischen die Vollendung des ersten und zweiten Romans die Arbeit an der Tragödie, und faßte Freytag in dieser Zeit gewisse Studien und eigene Erfahrungen in dem theoretischen Werke „Die Technik des Dramas“ zusammen, so läßt sich nicht zweifeln, daß sich daneben schon wieder Fäden zu dem neuen epischen Gewebe anspannen, mit dem er in den ersten sechziger Jahren hervortrat. In seinem äußeren Leben brachte ihm die Zwischenzeit zwischen den beiden Romanen aus der gegenwärtigen deutschen Welt insofern eine unwillkommene Veränderung, als sich Julian Schmidt, infolge einer Berufung nach Berlin, von der Redaktion der „Grenzboten“ wie von Leipzig trennte. Die frische Lust des Dichters an der Journalistik wurde vielleicht dadurch gemindert, aber er hielt noch eine Reihe von Jahren bei den „Grenzboten“ aus, bis eine Meinungsverschiedenheit mit dem Verleger über die Haltung des Blattes in religiösen Fragen im Jahre 1870 auch seinen Rücktritt veranlaßte. Seine Beteiligung an der Zeitschrift „Im neuen Reich“ war nur eine kurze und wog nicht so schwer als die langjährige Arbeit an den grünen Heften.

Der Roman „Die verlorene Handschrift“ (1864), der gleich „Soll und Haben“ die weiteste Verbreitung fand, warme Teilnahme wie dieser, aber auch noch schärferen Widerspruch erweckte, half das Bild der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft, das Freytag in sich trug, vervollständigen. „Wenn in ‚Soll und Haben‘ der Konflikt daraus hervorgeht, daß der kaufmännische Held Anton Wohlfahrt sich aus der Welt des Kontors und Warenlagers in

das freiere, ritterlich angehauchte Leben des Landadels hinaussehnt und darüber beinahe sich selbst und die Teilhaberschaft an der Firma T. O. Schröter dazu verliert, so gerät in dem Roman ‚Die verlorene Handschrift‘ der gelehrte Held, Professor Felix Werner, der anfänglich auf der eifrigen Jagd nach einer Mönchshandschrift des Tacitus sein höchstes Lebensglück, sein Weib, die blonde Ilse vom Bielstein, gewonnen hat, bei dem fortgesetzten, zur brennenden Leidenschaft gewordenen Suchen nach dem Codex in Gefahr, Ilse wieder zu verlieren. Er wird an einen kleinen Hof gezogen, ohne Ahnung, daß das Interesse, das der Fürst scheinbar ihm widmet, seiner Gattin gilt, er wird in Beziehungen gebracht, die ihm, fortgesetzt, den Frieden seines Lebens rauben müßten, und erleidet schließlich eine Niederlage seines bis zum Hochmut gespannten Selbstbewußtseins, die man nicht unverdient heißen kann und der in schamvoller Selbsterkenntnis eine sittliche Läuterung auf dem Fuße folgt. Feinfühlig hat der Dichter in dem Dünkel der Selbstgerechtigkeit, der neben edlen und tüchtigen Eigenschaften den Philologen Werner erfüllt, die schwächste Seite des Berufes erkannt, den die ‚Verlorene Handschrift‘ verherrlichen will. Auch dieser Roman bewährt durch Reichtum der Lebenskenntnis und plastische Anschaulichkeit der Hauptsituationen, durch Sorgfalt der Gestaltenzeichnung und des Stils die alten Vorzüge des Dichters. Der Humor freilich erscheint in diesem zweiten Roman minder frisch, gekünstelter; eine Art Manier, der gerade ausgeprägte Individualitäten der modernen Litteratur leicht anheimfallen, macht sich geltend.“ (Stern, Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart.) Diesem Urteil ist wenig mehr hinzuzufügen. Die besten Teile des zweiten Romanes sind, im Gegensatz zu „Soll und Haben“, die ernsten, leidenschaftlichen, in denen sich selbst ein Pathos geltend macht, das Freytag bis dahin fremd geschienen hatte. Doch auch das Idyll auf dem Gute Bielstein, die leichten Genrebilder aus den Kreisen der Universitätsstadt erheben sich zu der vom Dichter beabsichtigten Wirkung, während die Episoden, die in den Häusern Hummel und Hahn spielen, die ganze Gestalt des humoristischen Hutfabrikanten sich an Frische und Unmittelbarkeit mit den Commis aus dem Provinzialgeschäft von T. O. Schröter, mit den Herren Pix und Specht, nicht vergleichen lassen. In beiden Romanen versagt sich der Verfasser ein gelegentliches belehrendes oder ironisches Dreinsprechen nicht, immer aber kehrt er zur völlig objektiven Darstellung zurück, wo es sich um einen Höhepunkt seiner Erfindung handelt.

Neben den beiden erzählenden Dichtungen schloß Freytag in diesen Jahren seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ ab, die er 1859 ein erstes Mal hinausgesendet hatte und die noch Jahre hindurch erweitert, bereichert und ausgestaltet worden waren. Die Darstellung vergangenen Lebens, längst hinter uns liegender Zustände, durch die gleichwohl Töne hindurchgehen, die uns vertraut berühren und ergreifen, gewann dadurch an

Anschaulichkeit und Deutlichkeit, daß Freytag namentlich in den ersten Teilen die Zeitgenossen selbst sprechen läßt. Aus Erinnerungen und Selbstbiographien früherer Jahrhunderte sind bezeichnende, inhaltreiche Bruchstücke, soweit es anging, in der Sprache der Zeit mitgeteilt. Die verbindenden und erläuternden Zusätze Freytags haben dann die Aufgabe, den Leser auf den Standpunkt zu stellen, von dem aus er die Bekenntnisse und Berichte vergangener Tage anzuschauen hat. Je mehr sich die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" der Neuzeit und der Gegenwart nähern, um so mehr schwillt die Litteratur an, die hier zu berücksichtigen und zu vergleichen war, um so stärker mußte der eigene Anteil des Schriftstellers an der Darstellung werden. Seine Kenntnis namentlich der Reformationszeit, der Unheilsperiode des Dreißigjährigen Krieges und seiner unmittelbaren Nachwehen, des achtzehnten Jahrhunderts erweist sich als eine sehr umfassende; einzelne Charakterbilder und Sittenschilderungen dürfen den Preis höchster Meisterschaft in Anspruch nehmen; das ganze Buch war in einer Zeit, in der die strenge Wissenschaft beinahe nur in der Erforschung und Bearbeitung von Spezialitäten ihre Aufgabe sucht und ausschließlich zu den Fachgenossen spricht, von wohlthätiger Bedeutung und Wirkung.

Ein Denkmal freundschaftlichen Verkehrs und langjähriger gemeinsamer politischer Bestrebungen war die Biographie des badischen Ministers Karl Mathy, ein Lebensbild, das 1869, etwa ein Jahr nach dem Tode des eifervollen Vorkämpfers deutscher Einheit, veröffentlicht wurde. Schon die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" hatten unter dem Titel „Der Schulmeister von Grenchen" eine Episode aus Mathys Jugend- und Flüchtlingsleben mitgeteilt, das Lebensbild stellte die wechselnden Schicksale und die unwandelbaren Gesinnungen und Bestrebungen des charaktervollen Mannes mit lebendigstem Anteil und mit entschiedener Freude an seinen Wegen und Zielen dar. Während die biographische Studie die bewußte Festigkeit rühmte, mit der Karl Mathy den Zusammenschluß Nord- und Süddeutschlands gefördert und für den entscheidenden Augenblick sein Heimatland Baden vorbereitet hatte, durfte sie beklagen, daß der unermüdliche und selbstvergessene Streiter des nationalen Gedankens diesen Augenblick nicht erlebt habe. Er kam schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Lebensbildes; der Juli 1870 fand das Großherzogtum Baden so, wie Mathy es geträumt hatte.

Gustav Freytag war es nicht bloß vergönnt, die Jahre 1870 und 1871 zu erleben und den Sieg der Anschauungen und Überzeugungen zu sehen, von denen sein eigenes Leben beherrscht worden war, er empfing auch persönlich die gewaltigen Eindrücke der großen kriegerischen Erhebung Deutschlands und des Zuges nach Frankreich. In einer lange nachher veröffentlichten, sehr verschiedenartig beurteilten, vielen Staub aufwirbelnden Schrift „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" hat er eine Reihe von Bildern und Erinnerungen aus den ereignisschweren Sommertagen von 1870 nieder-

geschrieben, die indes mehr die Begegnungen und Unterredungen mit dem Kronprinzen und nachmaligen Kaiser Friedrich, als die Fülle seiner damaligen Erlebnisse und Eindrücke wiedergeben. Freytag verweilte im kronprinzlichen Hauptquartier bis nach der Schlacht bei Sedan, und wurde nicht nur Zeuge weltgeschichtlicher großer Vorgänge, sondern auch mancher Neben- und Zwischenspiele, die dem vaterländisch Gesinnten, dem ernsten Denker minder erfreulich dünkten, als der gewaltige Aufschwung und die kriegerische Tüchtigkeit, die Fürsten wie Volk in dem großen Jahre empfunden und bewährt hatten. Freilich betrachtete auch der Dichter viele Dinge aus dem Gesichtspunkte einer etwas schwarzsichtigen Reflexion, wie seine Abneigung gegen die Wiedererneuerung der deutschen Kaiserwürde und die poetische Ansprache, die er Neujahr 1871 in der Zeitschrift „Im neuen Reich" veröffentlicht hatte, nur zu klar erwiesen.

Nach dem Kriege kehrte Gustav Freytag in die gewohnten Verhältnisse nach Leipzig und Siebleben zurück, nahm auch bald seine litterarische Thätigkeit wieder auf. Dem deutschen Reichstage gehörte er nur kurze Zeit als Abgeordneter an, er durfte sich sagen, daß er genug auf politischem Gebiete gewirkt und ein Recht gewonnen habe, den Rest seines Lebens seinem eigensten Berufe, dem poetischen, hinzugeben. Noch während des Krieges hatte er den Vorsatz zu einer Folge historischer Erzählungen gefaßt, welche die Geschicke und die Erlebnisse eines deutschen Geschlechtes durch alle Jahrhunderte unserer Kultur bis in die Gegenwart hinein begleiten sollte. Die Nachwirkungen der fleißigen Jugendlektüre Scotts hatten an dem neuen dichterischen Plan wohl geringeren Anteil als die langjährigen Studien über die deutsche Vergangenheit, die liebevolle Versenkung in Zustände, Seelenstimmmungen und Bildungselemente verschiedener Zeiten. Dazu gesellte sich die Auffassung des Lebens und der Entwickelung jedes einzelnen, die Freytag seit langem in sich trug. Wenn jeder nur oder doch wesentlich ein Kind seines Volkes ist, wenn Elemente des Blutes in Enkeln und Urenkeln wiederkehren und sich zu Schicksalen verdichten, wenn unbewußte Kräfte und traumhafte Erinnerungen an dem Seelenleben des Einzelmenschen Anteil haben und unter leisen, kaum merklichen Wandlungen eine Kette physisch-psychischer Ursachen und Wirkungen von einer Geschlechtsfolge zur anderen, von einem Jahrhundert zum anderen reicht, so muß es von höchster Bedeutung sein, die Sprossen einer Familie, die Träger eines Blutes durch die mächtigen Einwirkungen und den sichtbaren Wechsel der Zeiten zu verfolgen. Daß nur der Dichter im stande ist, die zerstreuten Kunden und Vorstellungen vom Wesen vergangener Tage wie Strahlen im Brennspiegel einer kräftigen und lebensvollen Erfindung zu sammeln, hätte niemand erfolgreich bestreiten können. Und dennoch blieb gewiß, daß der Grundgedanke dieser ganzen über länger als ein Jahrtausend sich hinerstreckenden Erzählungsreihe kein dichterischer, sondern weit mehr ein kulturhistorischer, politischer, ethischer war,

der gegenüber jeder einzelnen Gestaltung erst wieder in einen poetischen verwandelt werden mußte. Auf die poetischen Motive, die jeder Erzählung der Folge ihren besonderen Wert, ihr Existenzrecht, abgesehen vom Zusammenhang des Ganzen, zu leihen hatten, kam sehr viel, wenn nicht alles an. Daß der Kenner vergangenen deutschen Lebens Sitten und Trachten, Gefühle und Vorurteile, Glauben und Wissen der Perioden, die den Hintergrund zu den einzelnen Erfindungen bilden mußten, ebenso treu und vortrefflich wiederspiegeln würde als die historisch-politischen Verhältnisse, ließ sich leicht weissagen. Mit den Zeiten hatte der Vortragston zu wechseln, und ohne den eigenen poetischen Stil zu verleugnen, blieb dem Dichter die Aufgabe, etwas von der Erzählungsweise auch der dargestellten Zeiten in seine Darstellung hineinklingen zu lassen. Uns scheint, daß ihm dies am vorzüglichsten in den Teilen des großen Werkes „Die Ahnen“ gelungen ist, die auch die ergreifendsten, stärksten und eigentümlichsten poetischen Motive haben, in denen die Handlung auf einen Höhepunkt mit beinahe dramatischer Gewalt hingeführt wird, was vor allem von den Eingangserzählungen „Ingo und Ingraban“, von dem mächtigen Bilde aus der Reformationszeit „Marcus König“ und der Erzählung aus dem dreißigjährigen Kriege „Der Rittmeister von Alt-Rosen“ gilt. Wenn Vorzüge und Mängel, das Verhältnis aller Einzelerfindungen zur Idee des Ganzen, die Partien, in denen die Kraft der Darstellung der Masse des kulturhistorischen Materials durchglüht, in Fluß bringt, und diejenigen, in denen eine gewisse Ermattung einzutreten scheint, in denen dann Haupt- und Nebengestalten, Abenteuer und Stimmungen, Zeichnung und Farbe nicht völlig in eins verschmolzen und geschlossen erscheinen, in denen die unmittelbar ergreifende und fortreißende Darstellung mit einer etwas lässigen Berichtweise vertauscht wird, miteinander verglichen werden sollten, so bedürfte es einer Abhandlung. Denn in die Bände der Romanfolge „Die Ahnen“, die zwischen 1872 und 1881 hervortraten, hat der Dichter eine Fülle von Leben, Erfahrung und Beobachtung, von Studien und von halbpoetischen Erinnerungen an Studien hineingearbeitet. Natürlich konnte er nicht daran denken, die Schicksale einer deutschen Familie von den tragischen Geschicken eines verbannten Königskindes der Vandalen bis zu den Erlebnissen eines ganz modernen Schriftstellers, der aus einer kleinen preußischen Provinzialstadt stammt, durch alle Zeiten hindurch, von Menschenalter zu Menschenalter zu verfolgen. Es muß genügen, wenn wir das Bewußtsein des Zusammenhanges nicht verlieren und nach längeren Zwischenräumen wieder einen Vertreter des Geschlechtes emportauchen sehen. Während „Ingo und Ingraban“ den alten Heldenliedern und Klosterchroniken zu entsteigen scheinen, stellen „Das Nest der Zaunkönige“ deutsches Leben des elften, „Die Brüder vom deutschen Hause“ Leben aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der Blütezeit der Kreuzzüge und des Minnesanges dar, „Marcus König“ spielt im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts

unter den Wirkungen und Gegenwirkungen des Humanismus und der Reformation, „Der Rittmeister von Alt-Rosen" und „Die Geschwister" spiegeln die schlimmen Tage des Dreißigjährigen Krieges und den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, der Roman „Aus einer kleinen Stadt" endlich stellt Familiengeschicke dar, die von der französischen Fremdherrschaft bis zur Revolution von 1848, fast unmittelbar bis zur Gegenwart reichen. Als Komposition ist der letzte Teil vielleicht der schwächste; daß es auch in ihm an sehr lebensvollen Partien nicht fehlt, ist um so natürlicher, als hier in die Erfindung persönliche Erinnerungen und Erlebnisse hereinspielen und gewisse Saiten der wirklichen Lebensgeschicke Freytags mit einzelnen Episoden dieses letzten Romanes zusammenklingen.

Während der Arbeit an der Folge der „Ahnen" hatte das Leben dem Dichter manche Wandlungen seiner Schicksale, harte Verluste und Prüfungen gebracht; der Kreis, in dem er in Leipzig vorzugsweise gelebt hatte, war durch Wegberufungen, Wegzug und Tod fast völlig aufgelöst, als auch er sich zum Weggang aus den langgewohnten Verhältnissen entschloß und im Jahre 1879 nach Wiesbaden übersiedelte. In Wiesbaden entstanden dann die letzten Bände der „Ahnen", wurden die „Erinnerungen aus meinem Leben" geschrieben, im Gefolge der „Gesammelten Werke", die von 1886 an zu erscheinen begannen, die „Aufsätze über Politik und Litteratur" gesammelt und die schon genannte Schrift über den Kronprinzen Friedrich und die deutsche Kaiserkrone als Ergänzung zu den „Erinnerungen" veröffentlicht.

Die Feier seines siebzigsten Geburtsfestes im Jahre 1886 brachte dem Dichter reiche Ehren und Auszeichnungen. Höher als diese stand ihm bis zuletzt das Bewußtsein einer der wenigen deutschen Dichter der nachgoethischen Zeit gewesen zu sein, die mit einer Reihe größerer Werke tief auf das vergangene und das lebende Geschlecht gewirkt und an einer folgenreichen Wandlung des Lebens und der geistigen Anschauungen entscheidenden Anteil genommen hatten. Bis ans Ende blieb ihm Siebleben, auf dessen ländlichen Friedhof, in der Nähe seines Gartens und seiner „guten Schmiede", er zur letzten langen Ruhe gebettet wurde, die eigentliche Heimat. Doch der Tod ereilte den beinahe Achtzigjährigen am 30. April 1895 in seinem letzten Winterwohnort Wiesbaden. Sein Scheiden brachte auch Gegnern zum Bewußtsein, daß die deutsche Litteratur in ihm einen Meister von warmer Seele und reifer Bildung verloren habe, dessen Auge bis zuletzt liebevoll sorglich auf der Entwickelung seiner Kunst, wie seines Volkes geruht hatte. Die frische Empfänglichkeit für starke vielverheißende Talente war ihm dauernd zu eigen geblieben. Im Anfange 1850 hatte er Otto Ludwig, der ihm die Handschrift des „Erbförsters" mitteilte mit dem Zuruf begrüßt: „Mit vielem Dank sende ich Ihnen den Erbförster zurück. Ich habe ihn in der Nummer (der „Grenzboten"), welche in diesen Tagen erscheint, besprochen. Mein Urteil darüber mögen Sie aus dem Druck sehen; der bedenkliche Punkt

liegt im Stoff, das Gute des Stücks ist Ihr Talent, welches ich geradezu bewundere. — Möge Ihnen die Aufführung Freude machen, lassen Sie sich aber auch nicht niederschlagen, wenn der Erfolg hinter Ihren Hoffnungen zurückbleibt. Ich habe über den Ausfall der Aufführung kein Urteil, ich weiß nämlich nicht, ob das sentimentale Publikum sich mit der leidenschaftlichen Natur Ihrer Waldsöhne wird sogleich befreunden können. Im Grunde kommt darauf auch wenig an. Die Hauptsache ist, daß Sie Ihr Talent arbeiten lassen. Bitte, nehmen Sie doch einmal einen Stoff, der schon novellenhaft verarbeitet ist. Es ist ein gar zu gefährliches Ding, sich die dramatische Handlung selbst zu erfinden. — Ich wiederhole Ihnen, daß ich mich herzlich freue, Sie kennen gelernt zu haben und daß Sie auf mich als einen Freund zu jeder Zeit rechnen können!" (Freytag an Otto Ludwig. Leipzig, 24. Januar 1850). Und kurze Zeit vor seinem Tode veröffentlichten die Zeitungen einen Brief des Dichters an seinen jungen schlesischen Landsmann Gerhart Hauptmann, der erwies, daß Freytag um mehr als vierzig Jahre später von der gleichen fast jugendlich lebendigen Teilnahme an poetischer Natur und künstlerischem Ernst erfüllt war.

Versucht man die Summe dieses Dichterlebens zu ziehen, so erwächst die größte Schwierigkeit aus dem Widerspruch, daß die einen die „Tendenz" Freytags über alles preisen, die andern aus eben dieser Tendenz die rasche Vergänglichkeit seiner Standesdichtung und Kastenverherrlichung folgern.

Freytag selbst hat noch am Abend seines Lebens in der bestimmtesten Weise abgelehnt, jemals ein Tendenzdichter gewesen zu sein. Nachdrücklich hat er betont: „Die Muse der Poesie vermag ihre Schönheit nur da ganz zu enthüllen, wo sie allein als Herrin gebietet. Wird sie Dienerin oder Parteigenossin in solchen Kämpfen des wirklichen Lebens, welche die Menschen einer Zeit leidenschaftlich umhertreiben, so büßt sie gerade das ein, was ihr bester Inhalt ist: die befreiende und erhebende Einwirkung auf die Gemüter." Der Verfasser von „Soll und Haben" war tief überzeugt, in der Mitte des Lebens zu stehen, in der der wahre Dichter die Erscheinungen frei auf sich wirken läßt, er hatte die gesamte deutsche Welt, wie er sie in Vergangenheit und Gegenwart sah, redlich und treu dargestellt, er lebte des Glaubens, daß just die von ihm bevorzugten Gesellschaftsschichten die blutreichsten und stärksten Adern des großen deutschen Volkskörpers wären. Es ist auch nicht wahr, daß er vom Umschwung der Tage und Dinge nichts erblickt habe. Er wußte zu gut, daß „wohl oder übel, zum Heil oder Unheil, aber nicht zufällig, sondern nach einem hohen Lebensgesetz" jede Generation Inhalt und Farbe ihrer Seele von den Ausstrahlungen der voraufgegangenen Jahrzehnte empfängt, und konnte sich nicht darüber täuschen, daß die belebende Wirkung des Sieges und Erfolges von 1870 zum guten Teil in den nachfolgenden Jahren des Taumels und der Schmach zerstört und gelähmt worden sei. Bedachtsam, wie er überall war, aber deutlich genug, hatte

er sich am Schluß seiner Lebenserinnerungen auch über diese unerfreuliche Wahrheit vernehmen lassen. Gegenüber der Verschlemmung, die in unser Tagesleben eindringt, hatte er daran gemahnt, „daß alle reichlichen Zuthaten zum äußeren Leben ein unnützer Ballast sind, der da, wo er zur Herrschaft kommt, den Menschen nicht heraufhebt, sondern herabdrückt, der unserer Jugend die Gründung eines eigenen Haushaltes erschwert und uns am meisten da schädigt, wo wir anderen seither überlegen waren: in der Zucht und Ordnung des Familienlebens." Es war seiner Vorliebe für das Patriciat vielleicht unbehaglich, daß die gesündeste Kraft, die lebensvollste Bildung, der ethische Gehalt und Schwung in den jüngsten Jahrzehnten von Männern wie Traugott Schröter auf den schlichten, warmherzigen Amtmann Karl Sturm, von Professor Felix Werner auf Professor Raschke übergingen, aber er verstand wohl, warum es geschah. Er sah auch mit stiller Sorge, der die Hoffnung kaum mehr das Gleichgewicht hielt, die leidenschaftliche Heftigkeit der Parteikämpfe in unserem öffentlichen Leben und wagte nicht mehr gewaltsame Katastrophen für unmöglich zu erklären. Wenn er dennoch die feste Zuversicht bewahrte, der Zukunft und nicht bloß der Vergangenheit der deutschen Litteratur anzugehören, der poetische Darsteller des deutschen Lebens und keineswegs der poetische Wortführer eines Standes und einer Partei gewesen zu sein, so geht daraus hervor, daß er, trotz alledem und allem, überzeugt blieb, die Eigenart unseres Volkes und die Gestalt der Gesellschaft mit ihrer reichen Gliederung und ihren Individualitäten werde noch auf Jahrhunderte erhalten bleiben. Ob der Dichter hiermit ein Prophet gewesen ist, kann erst das kommende Jahrhundert lehren, auf alle Fälle gehört er zur Zeit der Vergangenheit nicht mehr an als jeder Verstorbene, und seine Schöpfungen brauchen den kritisch historischen Erläuterer höchstens für die Leser, die von der Erwartung des Morgen so befangen sind, daß sie nichts vom Heute, geschweige vom Gestern zu sehen vermögen.

Wies Gustav Freytag mit leidlichem, wenn auch nicht mit unbedingtem Recht den Namen eines Tendenzdichters weit von sich, so würde er schwerlich in Abrede gestellt haben, daß in seiner Lebensschilderung und Menschendarstellung ein bewußt lehrhaftes Element mitwirkte. Von der Phantasiekunst seiner schlesischen Landsleute vor zweihundert Jahren, der Kunst, in der ein anderes gesagt, ein anderes gemeint wurde, von der esoterischen, nur um ihrer selbst willen vorhandenen Poesie der Romantiker vom Schlage Brentanos, dachte er gering; der alte Zug zahlreicher Größen unserer Litteratur zum unterhaltsam Belehrenden war auch in ihm mächtig, und wenn dieser Zug sich bei dem Sohne des neunzehnten Jahrhunderts, der jenseits Goethe und Heinrich von Kleist seine poetische Laufbahn begann, anders äußerte als bei Gottwerth Müller und J. J. Engel, so hat er Freytags Produktion, wenn nicht beherrscht, so doch stark beeinflußt. Dazu kam, daß außer den Vertretern der deutschen Litteratur, die Dichter und Volkslehrer

zugleich waren, eine Folge englischer Schriftsteller, aus der Defoe, W. Scott und Ch. Dickens kenntlich hervorragen, zu verschiedenen Zeiten mächtig bewegend und vorbildlich auf Freytags Phantasie und Entwickelung wirkte. Der Dichter, der seine deutsche Natur, seine Heimateindrücke weniger streng und spröd, als mit einem humoristischen Überlegenheitsgefühl gegen alle kosmopolitischen Neigungen der Zeit wahrte, überließ sich frei und willig der Vorliebe für die stammverwandten Engländer. Gerade bei den von ihm bevorzugten englischen Autoren traf er auf die glückliche Mischung unmittelbarer Darstellungslust und bewußter didaktischer Auswahl unter den Welterscheinungen, die auch ihm vorschwebte. Verstehen wir Freytags innerste Anschauung recht, so unterschied er scharf zwischen dem Tendenzdichter, dem Lebensdarsteller, der die dargestellten Erscheinungen willkürlich in falsches Licht rückt, sie ihrer Eigenart und Wahrheit beraubt, die Dinge gewaltsam zum Vehikel seiner außerpoetischen Absichten macht, und zwischen dem poetischen Volkserzieher, der allen Gestalten und Bildern, die er giebt, ihre natürlichen Umrisse und Farben treulich wahrt, nichts verändert, noch verrückt, aber sich das Recht und die Pflicht zuspricht, eben nur den Teil der Welt zu erfassen und zu spiegeln, der ihm für die Kreise, auf die er wirken will, wohlthätig erscheint. Recht wie Pflicht dieser bewußten Beschränkung hatte in Freytags Schaffen eine ästhetische und eine pädagogische Seite. Der „Abscheu vor dem Häßlichen, das heißt vor Wirkungen, welche beängstigen und quälen, ohne zu erheben“, begleitete ihn ebenso durchs Leben, als die Abneigung, Charaktere und Lebensverhältnisse darzustellen, die, nach seinem Ermessen, nichts zur Kräftigung und Gesundung der deutschen Volksseele beitragen konnten.

Nach alledem war es weder Gustav Freytag selbst ein Geheimnis, daß er nicht zu den weltumspannenden, welterschütternden, neue Offenbarungen bietenden Dichtern gehöre, noch bedurfte es weitreichender kritischer Erkenntnis, um die Schranke seines poetischen Naturells und poetischen Vermögens zu erkennen. Unendlich schwieriger zeigt es sich, die eigensten Vorzüge dieses poetischen Naturells, die Besonderheit dieser Kraft festzustellen. Die jüngste Kritik macht sich die Sache denn doch allzu leicht. Sie erklärt jedes cholerische, nervöse oder künstlich überhitze Temperament für Genie und jede abweichende Mischung für Impotenz, für sie sind Talente wie Gustav Freytag überhaupt keine Dichter, sondern höchstens praktische Schriftsteller. Daß hiermit — von der schneidenden Ungerechtigkeit abgesehen — die Frage mehr umschrieben als vereinfacht wird, liegt auf der Hand.

Nichts ist gewisser, als daß dem Wesen und Dichtertalent Freytags der tiefste Quell aller poetischen Ursprünglichkeit: die konzentrierte lyrische Empfindung und der Drang zu ihrer Aussprache, versagt war, daß die Keime poetischer Stimmung sich bei ihm nicht leicht zu selbständigen Blüten entwickelten, sondern nur dienten, die Wurzeln epischer und dramatischer

Vorsätze zu stärken. Am letzten Ende hing natürlich auch die lyrische Kargheit mit gewissen Zügen der frühesten persönlichen Anlage und Entwickelung zusammen, die germanische Schamhaftigkeit der Seele war bei Freytag bis zu dem Grade ausgeprägt, daß er nicht einmal dem Lied anvertrauen mochte, was ihn bewegte, und sich am liebsten mit den Worten und Weisen alter Volkslieder für den Ausdruck der eigenen Empfindung begnügte. Aber die Einwirkungen der jungdeutschen Litteraturanschauung traten hinzu. In den Tagen der Romantik hatte selbst eine so spröde und unlyrische Natur wie Karl Immermann nach dem lyrischen Kranze gerungen. Jetzt wurde auf allen Gassen der Kultus der Prosa gepredigt. Der einseitigen, beinahe fanatischen Ausschließlichkeit, die ein Gutzkow, Wienbarg und Mundt hierbei entfalteten, blieb Freytag fremd — sie hätte auch einem Sohn der schlesischen Erde zu schlecht zu Gesicht gestanden. Doch die Überzeugung von der Wichtigkeit der Prosa für die neuere poetische Litteratur und vor allem die Erkenntnis, daß die Prosa für seine Eigenart, für die Weltspiegelung und Gestaltenschöpfung, die ihm vorschwebte, besonders günstig sei, regte sich instinktiv in dem studentischen Dichter, der für ein Ritterstück „Die Sühne der Falkensteiner" den Vers verschmähte und auch sein halbromantisches Erstlingslustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen" in Prosa schrieb, bis sie zum bewußten ästhetischen Glaubensbekenntnis wurde. Er war davon durchdrungen, daß die Schönheit des Verses die Schönheit der Kindesformen sei, die natürlich der Leib des Erwachsenen nicht besitzt. Er meinte, die alten Dichter hätten in Versen geschaffen, weil es zu ihrer Zeit noch keine Prosa gab, die zu reichem Ausdruck seelischer Stimmungen und zu gehobener Schilderung befähigt war, was uns als besondere Schönheit der Alten erscheine, sei im letzten Grunde der größte Mangel. Er gab allenfalls noch zu, daß eine Litteratur, die „Hermann und Dorothea" besitze, die Bedeutung des Verses nicht gering achten dürfe. „Aber der moderne Dichter weiß auch, daß er gegen die vornehme Schönheit, welche der Vers für unsere Empfindung hat, vieles andere, was nicht weniger schön, reizvoll und fesselnd ist, in Kauf geben muß: die behagliche Fülle der Schilderungen, den scharf charakterisierenden Ausdruck, das meiste von seiner guten Laune und dem Humor, mit welchem er menschliches Dasein zu betrachten vermag, das geistreiche Scherzwort, die scharf bestimmte Ausprägung eines Gedankens, nicht zuletzt die Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit des sprachlichen Ausdruckes, welcher sich in Prosa bei jedem Charakter, bei jeder Schilderung anders und eigenartig äußern kann. Die ungebundene Rede ist in unserem wirklichen Leben ein wundervoll starkes und reiches Instrument geworden, durch welches die Seele alles auszutönen vermag, was sie erhebt und bewegt."

Es kann hier völlig unerörtert bleiben, wie weit diese in den „Erinnerungen aus meinem Leben" betonte Schätzung der Prosa eine Unterschätzung zwar nicht des Adels der gebundenen Rede, aber ihrer Entwickelungs-

und Bildungsfähigkeit in sich schloß. Genug, daß Freytag für das moderne Schauspiel und die erzählende Dichtung, zu denen es ihn zog und trieb, das mächtigste Mittel in der Prosa erblickte, daß er ihre Herrschaft nicht für eine Minderung, sondern für eine Verstärkung der poetischen Wirkung hielt. Ohne Zweifel bargen sich auch schon in den Anfängen dieser Anschauung die didaktischen Neigungen unseres Dichters, deren Lichter bereits in „Die Valentine" hereinspielen, und daneben der Drang, moderne Lebenserscheinungen und Elemente in die dramatische und epische Poesie einzuführen, die der Bewältigung durch die gebundene Rede unbedingt zu widerstreben schienen. Gustav Freytags Jugenddichtungen erwuchsen unter dem Doppeleindruck der Romantik und des jungen Deutschlands. Die Wurzeln seiner poetisch künstlerischen Anlage, seiner Bildung als Schüler Lachmanns verliefen freilich viel tiefer in die Romantik als in den Nährboden der jungdeutschen belletristischen Publizistik. Daß die Romantik eine ganz andere Breite der Welt poetisch beherrscht, ganz andere Tiefen erschlossen, dazu allem ursprünglich Menschlichen, der Natur und dem Gemüt des deutschen Volkes weit näher gestanden habe als die gärende Zeitlitteratur der dreißiger Jahre, empfand Freytag während und trotz seiner Annäherung an den Liberalismus. Er wußte zudem — die Widmung des Schauspiels „Graf Waldemar" an Ludwig Tieck erweist es —, wie hinfällig der Anspruch der jungdeutschen Erzähler, zuerst Elemente des modernen Lebens in die poetische Darstellung aufgenommen zu haben gegenüber Tiecks Novellen war. Doch fühlte er sich auf poetischem und gesellschaftlichem Gebiete als Whig, im Gegensatz zu den aristokratisch gestimmten Tories der Romantik. Er vermochte den Übergang von der deutschen Romantik zum poetischen Realismus, die naturgemäße Weiterentwickelung der deutschen Dichtung, die, recht verstanden, keinerlei Bruch mit dem klassischen und romantischen Bestand unserer Litteratur erforderte, eine Entwickelung, die im Grunde schon mit Heinrich von Kleist in vollem Gange war, nicht (wie zum Beispiel Otto Ludwig) zu vollbringen, ohne sich jungdeutscher Litteraturauffassung mit ein paar starken Schritten anzunähern. Der wesentliche Unterschied, der zwischen gezeugt und gemacht, zwischen poetischer Phantasie und Lebensanschauung und tendenziöser Reflektion obwaltet, trennte noch immer als breite Kluft die Jugendschauspiele Gustav Freytags von der gleichzeitigen jungdeutschen Produktion. Aber wie viel lebendigere Menschen und bessere Gentlemen Georg Winegg und Graf Waldemar sein mochten als die Helden Gutzkows und Laubes, es ließ sich nicht leugnen, daß sie Verwandte der letzteren waren. Und der aus Veilchenduft und Patschuli gemischte Hauch in beiden Stücken entsprach ebenfalls der jungdeutschen Mode und Manier. Wiederum ist es bezeichnend für Freytags künstlerische wie für seine ethische Anlage, daß er in seiner Annäherung an das junge Deutschland und die litterarisch-politischen Tendenzen der Zeit nicht einen Schritt weiter ging, sobald sein Kunstgewissen und sein

vaterländisch-bürgerliches Gefühl ins Gedränge kamen. Wo die eigentlich jungdeutsche Genialität, die willkürliche Auflösung aller objektiven Form und Folge der dichterischen Schöpfung begann, wo der Zeitgeist sich in kosmopolitischer Weltbeglückung unter der Vorherrschaft Frankreichs und der Franzosen gefiel, da fühlte sich Freytag abgestoßen. Keine liberale Anschauung oder Phrase flügelte ihn über diese Hemmnisse hinüber.

Freytags Anschauung des deutschen Lebens und der deutschen Gesellschaft war viel weniger durch seine Knabeneindrücke — die Kreuzburger Kindheit, die Ölser Gymnasiastenjahre — als durch die Erlebnisse und den geselligen Verkehr seiner Berliner Studenten-, seiner Breslauer Privatdozententage bestimmt worden. Er hatte auf großen Landgütern, in Geschäftshäusern und Amtsstuben ein allseitig aufstrebendes Bürgertum voll neuen Selbstgefühls, voll wirklichen und scheinbaren Verständnisses für alle großen Fragen der Zeit und der Zukunft, dazu umschimmert vom Glanze der liberalen Doktrin, kennen gelernt. Er verglich unwillkürlich die tüchtige Bildung, die gewichtige Solidität dieses Bürgertums mit der oberflächlichen guten Haltung und leichten Vergnügungslust des Landadels, mit dem er gleichfalls in Berührung kam, und gelangte zum Resultat, daß dort aufsteigendes, hier absterbendes Leben walte. Es ist leicht, diese Anschauung von den Schauspielen der vierziger Jahre bis zu den „Ahnen“ zu verfolgen, interessant, sie wachsen zu sehen und gelegentlich unwillkürliche Einschränkungen zu fühlen. Natürlich wußte Freytag zu jeder Zeit, daß der Wert menschlicher Naturen und Herzen auf anderer Wage gewogen wird als auf der adeliger oder bürgerlicher Sitte. Er blieb ja auch trotz des Publizisten und Politikers jederzeit Dichter genug, um die Menschenseele und das Menschenschicksal unter jeder Hülle zu suchen und zu erkennen. Aus einer Reihe von Episoden seiner späteren Werke geht entscheidend hervor, daß er das unbestechliche und untrügliche Auge des echten Poeten für Goldadern im grauesten Gestein bewahrte; Gestalten wie die Bernhard Ehrenthals in „Soll und Haben“, oder des Oberhofmeisters Hans von Ottenberg oder der Frau Flaminia Struvelius in der „Verlorenen Handschrift“ sind hinlängliche Zeugnisse dafür. Aber die Mischung individueller Kraft und persönlichen Adels mit überliefertem Klassen-, ja Kastenbewußtsein, das Verwachsensein wahrer Empfindung mit falscher Würde und Selbstgerechtigkeit, das Ineinanderfließen ehrlichen Gemeinsinns und egoistischer Klugheit waren Freytag gerade in seiner Entwickelungsperiode besonders wichtig und interessant geworden. Je stärker sich der Drang zur Darstellung des Lebens und Ringens der Gegenwart in ihm regte, um so bedeutsamer und ergiebiger erschienen ihm die bürgerlichen Lebenskreise, in denen jene Mischung vorzugsweise zu finden war. Er traute sich mit Recht besseren Blick für Wesen und Kern der lebenden Menschen zu, als den aristokratischen Blaustrümpfen aus der Schule der Gräfin Hahn-Hahn oder den socialen Poeten, die damals zuerst

grausame Fabrikherren und verhungernde Fabriksklaven einander gegenüberzustellen begannen. Und er fühlte, daß er bei seinem Eindringen in das neue, wenigstens halbneue Gebiet auf Erscheinungen traf, von denen sich Kotzebue und August Lafontaine nichts hatten träumen lassen, Originale, deren sich selbst ein Dickens nicht geschämt haben würde. Es war nur natürlich, daß Freytag nach glücklichem Ergreifen und Verkörpern so vieler erfreulicher Gestalten aus diesem seinem eigensten Lebenskreise gegen Charaktere und Schicksale, die in andere Lebenssphären hinüberragten, rückhaltendes Mißtrauen empfand, und es hätten nicht einmal politisch-pädagogische Antriebe hinzuzukommen gebraucht, um unseren Dichter in seinem Kreise festzuhalten. Er würde gesagt haben, daß selbst eine größere Kraft als die seine den Brunnen, der hier springe, nicht auszuschöpfen vermöge, und damit in seinem Recht gewesen sein. Gefährlich war nur, daß sich die Vorliebe des Dichters für eine bestimmte Welt in bewußte und unbewußte Abneigung gegen jede andere wandelte, daß die Verherrlichung gewisser Charaktere zur lauten und stummen Anklage gegen anders geartete und nach anderen Lebenszielen gerichtete Naturen wurde.

Die dreijährige Unterbrechung der dichterischen Thätigkeit Gustav Freytags von 1848 bis 1850, die der Zeit nach mit der deutschen Revolution und den vergeblichen Anläufen zusammenfiel, der Bewegung auch nur ein bleibendes Resultat abzugewinnen, entschied die Trennung unseres Dichters von jeder jungdeutschen Einwirkung auf seine Poesie. Wie er während der Revolution das Tafeltuch zwischen dem Liberalismus und der Demokratie energisch durchschneiden half, so trennte er in seinem geistigen Leben die ohnehin dünnen Fäden, die ihn mit dem jungen Deutschland verknüpft hatten. Litterarische Zeugnisse für diesen inneren Prozeß giebt es nicht. Ob wirklich seine Phantasie und sein Gestaltungstrieb während dieser Jahre völlig ruhten, wer will es sagen? Die Redaktion der „Grenzboten", die Freytag gemeinsam mit Julian Schmidt seit dem Juli 1848 übernommen hatte, führte er später viele Jahre lang fort, ohne sich durch sie im Schaffen gehemmt zu sehen. Von den „Journalisten" und noch mehr von seinem Roman „Soll und Haben" an galt Freytag einem großen Lebenskreise und einem bestimmten Litteraturkreise als der Bahnbrecher und zugleich als das Haupt einer realistischen Schule. Und dieser Realismus fiel, wenn auch nicht durchaus, so doch in der Hauptsache mit der liebevollen Beobachtung und Verkörperung bürgerlicher Zustände und Menschen zusammen. So entschlossen war der Dichter, bürgerliches Wesen zu Ehren zu bringen, daß er seine sympathischsten Gestalten aus anderen Lebenskreisen, soweit er ihnen nicht bloß eine Vergangenheit, sondern auch eine Zukunft zusprach, den lebensvollen junkerlichen Weltfahrer Fritz von Fink in „Soll und Haben" und den Erbprinzen in der „Verlorenen Handschrift", ihre beste Kraft aus der Berührung und Befreundung mit bürgerlichen Anschauungen schöpfen ließ.

Genau geprüft ist hier denn freilich eine Täuschung des Dichters und seines Publikums mit untergelaufen. Die gegnerische Kritik hat mit Hohn gesagt, Freytag habe erleben müssen, daß der größte deutsche Staatsmann des Jahrhunderts die ungebrochene Kraft des als überlebt dargestellten Junkertums zu höchsten Ehren gebracht habe, und erfahren müssen, daß das kapitalbildende deutsche Philistertum in das millionenraffende Weltgaunertum übergegangen sei. Es bedarf so gellender Anrufe gar nicht, um die Schranke zu zeigen, die Freytags Welt- und Lebensanschauung gesetzt war. Seine Erfindung und Charakterdarstellung verbanden eine Summe edelster menschlicher Eigenschaften und Züge, reiner und starker Gefühle mit bürgerlichen Verhältnissen und Lebensgewohnheiten. Es fiel dem Dichter nicht schwer, den Eindruck hervorzurufen und zu vertiefen, daß jede beste und höchste Erhebung der Menschennatur in seiner Lieblingswelt Raum und Lebensluft genug habe, allein Freytag glaubte und wollte mehr. Er suchte die Überzeugung zu wecken, daß die rein menschlichen und echt poetischen Seelenkräfte nicht etwa nur in gewissen Naturen mit den äußerlich bürgerlichen Tugenden und Überlieferungen unlöslich verwachsen seien — das sind sie ja! —, sondern ihre Wurzeln und ihren ausschließlichen Nährboden in der bewußten, äußeren Bürgerlichkeit hätten. Und damit hing ein anderer Mißstand zusammen, der Freytags Weltbild gewisser Gegensätze und tieferer Wirkungen beraubte. Der Dichter trug je länger je mehr Scheu, die Kehrseiten der vielberufenen Bürgertugenden, den Geiz, den kleinlichen Neid, den heuchlerischen Anstand, der mit der tiefsten Unsittlichkeit gepaart sein kann, die erbarmungslose Ichsucht und Herzenshärte, die Feigheit, die nüchterne Selbstgerechtigkeit (lauter Dinge, die ein so entschieden bürgerlicher Dichter wie Hans Sachs eben so scharf gesehen, als unbefangen dargestellt hatte) in seine Dichtung hereinzuziehen. Gerade weil diese Kehrseiten in Freytags Darstellung beinahe ganz fehlen, wurde die Erkenntnis erleichtert, daß der Dichter seinem eigensten Lebenskreise vieles zu gute gerechnet hatte, was mindestens der Gesamtheit seines Volkes gehörte. Umgekehrt würde man selbst sagen dürfen, daß Freytag die poetisch ergiebigste Mine im Lebensgebiet der Bürgerlichkeit nicht einmal voll ausgebeutet habe. Er selbst hat das Verhältnis des Mannes zu seinem Weibe, die „Vertraute und Genossin des Gatten über den Kreis der Familie hinaus ist", hat „die Innigkeit der Ehe, die in den Mittelklassen Deutschlands rein und voll entwickelt ist", hoch gepriesen, er hat natürlich auch, vor allem im Verhältnis der blonden Ilse der „Verlorenen Handschrift" zu ihrem Gemahl, in deren Hineinwachsen in das Leben und Streben Werners, eben diese Erscheinung deutschbürgerlichen Lebens erfaßt und fesselnd gestaltet. Aber man entschlägt sich der Empfindung nicht, daß diesem stillen Reichtum noch viel mehr an Erfindung und an Charakteristik zu entheben gewesen wäre, als Freytag ihm thatsächlich abgewonnen hat.

Aus all dem Für und Wider, das sich an die politisch-pädagogische

Richtung geknüpft hat, der Freytag seine Dichtung nicht sowohl dienstbar machte, denn als Bundesgenossin gesellte, geht zuletzt siegreich die Empfindung hervor, daß der Quell ursprünglicher Poesie, der in Freytags Seele floß, wohl in Röhren geleitet, aber nicht erstickt werden konnte. Der Dichter mochte sich beschränken und seinen Blick beinahe eigensinnig auf Zielpunkte richten, die von außen her, von Politik und Wissenschaft gegeben waren, in seinem Schaffen entfaltete sich dann doch das geheime freie Spiel der lebendigen poetischen Kräfte, von dem nur der Künstler weiß und der bloße litterarische Volkserzieher nichts ahnt. Dies freie Spiel waltet im lustigen Übermut von Konrad Bolz und in der treuen Neigung des Fräuleins Adelheid von Runeck zu dem Jugendgespielen, es belebt die kecke Gestalt und die reich detaillierte Geschichte Fritz von Finks, es erhebt Lenore von Rothsattel zu einer der liebenswürdigsten, wärmsten Mädchengestalten deutscher Erzählungskunst, es giebt dem Kampf um das Polenschloß in „Soll und Haben" einen großen echt epischen Zug, es erfüllt die prächtigen Episoden des Gutslebens im ersten Teil der „Verlorenen Handschrift" mit einer heiteren Wirklichkeit und mit dem kräftigen Duft von Ackerkrume und blühendem Korn dazu. Es trägt die Erfindung des Romans „Ingo" in die Lebensluft voller Wirklichkeit und flößt dem Leser das warme Gefühl ein, daß wir mit diesen Menschen der Völkerwanderungstage noch eines Blutes sind, es erweckt im „Nest der Zaunkönige" und den „Brüdern vom deutschen Hause" so leidenschaftlichen Anteil an längst verschollenen Lebensverhältnissen, wie er sonst nur der unmittelbaren Gegenwart gezollt wird, es durchhaucht im „Markus König" die Ehe des jungen König und der Philologentochter Anna mit Rosenglanz und der Glut heimlichen Glücks, es wirkt noch in der Schilderung der grauenhaften Verödung und Verwilderung des großen Krieges im „Rittmeister von Altrosen" und hebt mit echt poetischer Sicherheit die Elemente ans Licht, denen nachmals neues deutsches Leben entquoll.

Wohl trug Freytag selbst die Schuld an der einseitigen Schätzung seiner Werke als vergänglicher Zeugnisse vorübergehender politischer Bestrebungen und Stimmungen. Hat er doch mehr als einmal den Gewinn, als einzelner teilzuhaben an dem politischen Fortschritt des eigenen Staates, an Siegen und Erfolgen, welche größer waren als jede Hoffnung, als das höchste Erdenglück gepriesen, was dem Menschen vergönnt wird. Heute unterliegt es dennoch keinem Zweifel, daß die Welt am letzten Ende das, was er „das leichte Werk des Dichters" nannte, seiner schwereren und erfolgreichen Mitarbeit an den Aufgaben der Zeit je länger um so mehr vorziehen wird.



Friedrich Bodenstedt.



Friedrich Bodenstedt.

Als anfangs der fünfziger Jahre der bis dahin nur in engeren Kreisen der Litteratur und der Völkerkunde genannte Name Friedrich Bodenstedt zuerst durch Deutschland klang, bewunderte der größte Teil des Publikums den geistvollen, formgewandten Übersetzer eines noch unbekannten persischen Dichters und war um so geneigter, Bodenstedt den deutschen Meistern poetischer Übersetzungskunst anzureihen, als fast gleichzeitig seine Übertragungen der russischen Dichter Puschkin und Lermontoff erschienen. Doch auch die Mehrzahl derer, die die leichte Halbmaske Mirza Schaffys rasch lüfteten und den deutschen Dichter trotz des Fes, mit dem er sein Haupt geschmückt hatte, am Kern der Lieder des Mirza Schaffy sofort erkannten, wußten die neue Erscheinung mit keiner vorangegangenen recht zu vergleichen. Da nun dies Vergleichen den Deutschen und zumal deutschen Kritikern tief im Blute liegt, so überließ man sich zwar willig dem offenkundigen und geheimen Zauber dieser originellen Lyrik, schenkte sich aber die Rückblicke auf Goethes Westöstlichen Divan und Rückerts orientalische und halborientalische Dichtungen keineswegs. Erst als die wundersame Mischung frischer Empfindung und sinniger Betrachtung, poetischer Heimateindrücke und poetischer Wandererinnerungen, improvisatorischer und fein ausführender Kunst weite Kreise erfrischt und entzückt hatte, ließ man sich daran genügen, daß Bodenstedt eben Bodenstedt sei. Ja, umgekehrt herrschte dann wieder die Neigung vor, das Büchlein, das Kern, Blüte oder Krone der gesamten Entwickelung des Dichters ist, in so ausschließlicher Weise zu bevorzugen, daß daneben die ganze übrige ausgebreitete und nicht unverdienstliche Thätigkeit Bodenstedts verschwand. Einer Zeit, die nur allzu gern den äußeren Erfolg zum einzigen Maßstab des inneren Wertes der Dinge macht, mußten die hundert Auflagen, in denen die Lieder des Mirza Schaffy schon dreißig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen verbreitet waren, gewaltig imponieren. Man könnte sagen, daß Bodenstedts Poetenglück sich jedesmal dann erneuerte, wenn die liebgewonnenen Laute wieder an das Ohr seiner Hörer schlugen. Selbst die Spruchweisheit des Persers Omar Chajjâm von Chorossan wurde willkommen geheißen, weil sie der Weisheit des Mirza Schaffy ähnlich erklang:

Ich weiß, wie Sein und Nichtsein sich uns offenbaren,
In Gründung der höchsten Gedanken bin ich erfahren,
Doch all dieses Wissen wäre nur Scheingenuß,
Wenn's nicht verklärt würde durch Weingenuß!

Und die zahlreichen Anläufe, die der Dichter unabhängig von dieser Grundstimmung genommen, erschienen dem großen Publikum immer wie etwas Fremdes, nicht zu seinem Liebling Gehöriges, so daß auch Bodenstedt zu den zahlreichen Gestalten unserer Litteratur gerechnet werden muß, die sich gerade durch Gunst und Meinung des Publikums in einen beschränkten Kreis gebannt fühlten. Das Schicksal gönnte ihm nach mancherlei Wechselfällen und Lebenserfahrungen ein volles Vierteljahrhundert behaglicher Muße, in dem er recht eigentlich seinen Ruhm als Lyriker genoß und auskostete, ohne doch den anderen Wunsch seines Herzens, sich auf epischem und dramatischem Gebiete gleiche Geltung zu erwerben, je erfüllt zu sehen.

Hätte Friedrich Bodenstedt seine Erinnerungen in zusammenhängender, gedrängter Folge geschrieben, so würden wir um ein interessantes, farbenvolles Buch reicher sein. Da er jedoch in den verschiedenen Erinnerungsblättern „Aus meinem Leben“ nur einzelne Episoden seines früheren Daseins mit einer gewissen Breite dargestellt hat, so bleiben wir für die wichtigsten Entwickelungsjahre, in denen die geistigen und menschlichen Eigentümlichkeiten Bodenstedts wurzelten, auf äußere Thatsachen und kurze dunkle Andeutungen über innere Erlebnisse und Stimmungen verwiesen, die sich in den verschiedenen Ansätzen zu einer Selbstbiographie, wie in Vers und Prosa Bodenstedts da und dort zerstreut finden.

Geboren in einer kleinen Stadt des Königreichs Hannover (am 22. April 1819 zu Peine bei Hildesheim), erfreute sich der Dichter, nach allem, was wir wissen, keiner heiteren Jugend. Er wurde, nachdem er den ersten Unterricht durch einen Hauslehrer erhalten hatte, in einem Privatinstitut erzogen, sehr früh zur kaufmännischen Laufbahn bestimmt, demgemäß in eine Handelslehranstalt nach Braunschweig gesandt und schließlich durch den Willen seines Vaters in einem Handelshause als Lehrling untergebracht. Die Begabung des Knaben und namentlich sein außerordentliches Sprachtalent scheint bei diesen Festsetzungen keineswegs verkannt worden zu sein, sondern man hegte eben die Hoffnung, daß diese Anlagen ihm sein Glück als Kaufmann sichern würden. Der heranwachsende Jüngling widerstrebte dem aufgedrungenen Beruf und dem verheißenen Glück voll leidenschaftlicher Energie, hegte nur den einen Wunsch, sich ausschließlich den Studien widmen zu können und rang sich unter Not und Entbehrungen aller Art zur Erfüllung dieses Wunsches durch. Autodidaktisch vorgebildet, bezog Bodenstedt in den letzten dreißiger Jahren die Universität, um zuerst in Göttingen, danach in München und Berlin philosophische und philologische Vorlesungen zu hören. Ihn zogen vor allem die neueren, die lebenden Sprachen an, nach Rückerts Weisheitswort, daß Sprachkunde zur Weltverständigung führe. Der junge Student sann darum früh und spät auf „Sprachenbändigung“ und würde, auch wenn ihn das äußere Bedürfnis nicht getrieben hätte,

zunächst jede Stellung im Auslande einer Stellung in der Heimat vorgezogen haben. So ging er, kaum zweiundzwanzigjährig, im Herbst 1840 nach Moskau, wo er als Erzieher in das Haus des Fürsten Michael Galitzin eintrat.

Bodenstedt wurde hierdurch nicht bloß in eine fremde, sondern in eine große Welt versetzt, die wesentlich von allem Leben, das er seither gekannt hatte, abwich. In den großen russischen Familien von damals nahm der Hauslehrer eine andere Stellung ein, als auf einem pommerschen oder mecklenburgischen Rittergut. Der litterarisch gebildete Hauslehrer vollends, der einen guten Vorrat westeuropäischer Ideen, Bücher und Tageseindrücke in das unter dem strammen Regiment Kaiser Nikolaus I. verstummende Rußland mitbrachte, eine natürliche Neigung zu heiterer Geselligkeit besaß und sich rasch in den Ton der russischen vornehmen Gesellschaft hineinlebte, erfuhr freundliches Entgegenkommen und Förderung von allen Seiten. Während der drei Jahre, die er im Hause der fürstlichen Familie verbrachte, lernte Bodenstedt auf dem Gute Nikolsky die Genüsse des weltabgeschiedenen russischen Landlebens so gut kennen wie die Abwechselungen der altrussischen Hauptstadt. In dieser Zeit war es auch, wo er bei längerem Aufenthalt in der Ukraine eine lebhafte Teilnahme für die Volkseigentümlichkeit und Volksdichtung der Kleinrussen faßte und einer kleinen Auswahl von Gedichten Lermontoffs und Puschkins, die er (Leipzig 1843) bereits veröffentlicht hatte, eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder unter dem Titel „Die poetische Ukraine“ (Stuttgart 1845) folgen ließ. Die poetischen Übertragungen russischer und kleinrussischer Dichtungen waren keineswegs die ersten Bethätigungen seines poetischen Talentes, doch hatte er, ungleich anderen jungen Lyrikern, alles, was er bis zu seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahre niedergeschrieben hatte, unbarmherzig verbrannt. Auch was er jetzt unter den durchaus neuen und vielfach wechselnden Eindrücken des Moskauer Lebens und seiner Fahrten im inneren Rußland zu Papier brachte, das deuchte ihm meist nicht selbständig genug, und er spürte, wie es in einem Briefe von 1879 heißt, „von Monat zu Monat, daß die allerpersönlichsten, allereigensten Empfindungen im Ausdruck von den Mustern abhängig wurden, die mir gerade vorschwebten“.

Inzwischen trat eine entscheidende Wendung in den äußeren Lebensverhältnissen des jugendlich Strebenden ein. Seine pädagogische Thätigkeit im Hause des Fürsten Galitzin ging zu Ende, und im Herbst 1843 folgte er einer Aufforderung des Generals von Neithart, des damaligen Statthalters der kaukasischen Provinz, sich in Tiflis niederzulassen und hier ein Erziehungsinstitut zu leiten. Die Verhältnisse Kaukasiens waren in jener Zeit völlig von den heutigen verschieden. Seit 1839 war die Unterwerfung der bis dahin unabhängigen Bergvölker des Kaukasus in Angriff genommen worden, russische Heere standen jahraus jahrein gegen Schamil und die

Muriden unter Waffen, die Sympathien der gesamten außerrussischen Welt gehörten den tapferen kaukasischen Streitern, und nicht bloß in England gönnte man den Russen jede Niederlage, die sie in diesen langwierigen Kämpfen, die zuletzt doch nur mit der Besiegung und schrittweisen Vernichtung der Bewohner von Daghestan und Lesghistan endigen konnten, erlitten. In dieser Zeit der Kriegszüge und wechselvollen Schicksale kam der junge Deutsche nach der Kyrosstadt Tiflis, wo Moskauer Freunde seine Ankunft durch ein heiteres Festmahl feierten. „Um mir gleich einen Vorgeschmack des georgischen Lebens zu geben, war bei der Tafel alles nach asiatischem Brauche geordnet. Junge Georgier in malerischen Gewändern trugen die Speisen auf; ein schlanker Armenier kredenzte in gigantischen silbergezierten Büffelhörnern die feurigen blutroten Weine von Kachetos; ein persischer Sänger in blauem Talar und hoch aufstrebender pyramidaler hörniger Mütze mit einem fein geschnittenen, verschmitzten Gesicht und blau bemalten Fingerspitzen spielte die Tschengjir und sang dazu die lieblichsten Oden von Hafis. Wohin ich mein staunendes Auge schweifen ließ, entdeckte ich Überraschendes und Neues. Ich lebte in Wirklichkeit eines der Märchen der Tausend und eine Nacht, wovon ich als Kind so oft gelesen und geträumt." (Tausend und ein Tag im Orient. Fünftes Kapitel.) Die Stimmung, die den Dichter bei seiner Ankunft überkommen, und der Zauber, der ihn ergriffen hatte, hielten um so entschiedener vor, als er sich gleich in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Tiflis mit dem Weisen von Gjändsa, seinem Lehrer des Tatarischen, befreundete und sich durch diesen in Anschauungen und Vorurteile des Orients einweihen ließ. Die ausführliche Schilderung des Verkehrs mit Mirza Schaffy, die Bodenstedt einige Jahre nachher gab, verleitete viele Leser zu glauben, daß sich der Dichter im Ernst ausschließlich dem humoristischen Weisen gewidmet habe. Sie vergaßen, daß Bodenstedt nicht zu seinem Vergnügen oder bloß um seiner Studien willen in Tiflis lebte, daß er zuerst als Leiter eines besonderen Erziehungsinstitutes, sodann als Lehrer der neueren Sprachen am Gymnasium eine ziemlich mühevolle Thätigkeit hatte, daß er neben dem Verkehr mit Mirza Schaffy zahlreiche Beziehungen auch in den russischen Lebenskreisen der kaukasischen Hauptstadt unterhielt. Wenn der Dichter später die Erinnerungen aus Tiflis hauptsächlich an die Unterredungen mit dem Weisen von Gjändsa anknüpfte, so ließ er dabei neben den unvergessenen lebendigen Eindrücken auch seine Fabulierlust walten und legte die eigenen Dichtungen mit orientalischem Anhauch, zu denen ihn seine Umgebung begeisterte, Mirza Schaffy in den weinfeuchten und liederreichen Mund. Im ganzen waren die Jahre in Tiflis und die große Reise, die ihnen folgte, der Höhepunkt von Bodenstedts Jugendleben, die hier gewonnenen Anschauungen, die lebendige Völkerkunde, die reichen Sprachkenntnisse der Hauptgewinn des abenteuerlich bunten Treibens zwischen den Jahren 1843 und 1846.

Von Tiflis aus hatte Bodenstedt gemeinsam mit seinem Freunde Dr. Georg Rosen aus Detmold, dem späteren preußischen Konsul in Jerusalem, einen Streifzug nach Armenien unternommen, der ihm zu bedeutenden Bildern und Erfahrungen nicht geringe Strapazen und Gefahren brachte. Führte Bodenstedt doch, wie er mir in einem Briefe (Meiningen, 29. Oktober 1867) mitteilte, körperliche Leiden, die ihn in späteren Jahren bedrückten, auf Erlebnisse jener armenischen Reise zurück, auf der die beiden Freunde, „bei plötzlich eingebrochener hoher Kälte im Schnee stecken blieben, in der Nähe einer Karawane, die mit Mann und Maus erfroren war. Wir selbst blieben mit unseren Pferden für tot liegen und wurden nur wie durch ein Wunder gerettet, infolge der Fürsorge des jetzigen Generals von Kiel, damals Kommandant von Eriwan, der, die Gefahren unserer Übersteigung der Gebirgskette, welche Armenien von Georgien trennt, bei dem Schneesturm voraussehend, Kosaken nach uns ausgeschickt hatte, die uns mit eigener Lebensgefahr glücklich zurückbrachten." Als er sich dann zur Heimreise anschickte, ließ er sich nicht abhalten, einen Weg einzuschlagen, der ihn mit neuen Eindrücken bereichern mußte. Von den kaukasischen Häfen an der Ostküste des Schwarzen Meeres aus trat er die Fahrt über dies Meer nach der Krim an, hielt sich kurze Zeit in Kertsch (dem alten Pantikapäon) auf, durchwanderte die taurische Halbinsel und ging von Odessa zu Schiff nach Konstantinopel. Von der türkischen Hauptstadt aus unternahm Bodenstedt einen Ausflug nach Kleinasien, der ihn einigermaßen für die ursprünglich beabsichtigte Fahrt über Trapezunt, Amasia, Angora und Brussa entschädigen sollte, und kehrte endlich über Athen, die griechischen Inseln, Korfu und Triest nach Deutschland zurück.

Der Heimgekehrte war innerlich bereichert und gereift, voraussichtlich in manchen Sätteln gerecht, allein die Sättel mußten erst gesucht werden. Vor der Hand dachte er seine Studien aus dem Kaukasus zu verwerten, und so entstand während eines längeren Aufenthaltes in München, wo er sich zunächst niederließ, das seiner Zeit vielgelesene Buch „Die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen." Da er sich gleichzeitig nationalökonomischen Studien zuwandte, hatte er wohl zunächst eine publizistische Laufbahn größeren Stils im Auge. Indes regten sich der poetische Trieb und das künstlerische Bedürfnis in seiner Seele so mächtig, daß er den Rest seiner Ersparnisse aufwandte, um den Winter von 1847 zu 1848 in Italien, vorzugsweise in Rom, zuzubringen. Hier überraschte ihn der Ausbruch der französischen Februar- und der italienischen Revolution. Eine erste Thätigkeit in den völlig neuen Verhältnissen bot ihm die Redaktion des „Österreichischen Lloyd", die er vom Mai bis zum Oktober 1848 führte. Rasch genug empfand der Schriftsteller, daß er in den eigenartigen Verhältnissen Österreichs nicht heimisch werden könnte, daß man geborener Deutsch-Österreicher sein müsse, um auf diesem Boden erfolgreich zu wirken.

Er wendete sich nach Norddeutschland zurück und ließ sich, noch mitten unter den Wirren der deutschen Revolution, in Berlin nieder. Ohne feste Lebensstellung und mit der Ausarbeitung seines Buches „Tausend und ein Tag im Orient" beschäftigt, sah sich der Welt- und Sprachkundige zunächst mancherlei Missionen anvertraut, die seinem Wunsche nach innerer Sammlung gerade nicht förderlich waren. Dank seinen Beziehungen zu einigen Häuptern der deutschen Freihandelspartei wurde er 1849 als Vertreter dieser Partei nach Paris gesendet, während er anfangs 1850 wiederum beim Friedenskongreß zu Frankfurt am Main zu wirken hatte. In Frankfurt war es seine Hauptaufgabe, eine Reihe einflußreicher Persönlichkeiten vom guten Recht der Herzogtümer Schleswig und Holstein zu überzeugen, was um so fruchtloser sein mußte, als die europäischen Großmächte eben darüber einig geworden waren, dies gute Recht unter die Füße zu treten. Gegen Ende des Jahres 1850 übernahm er die Redaktion der „Weser-Zeitung" in Bremen, obschon er zu dieser Zeit keinen Zweifel mehr darüber hegte, daß die politische Publizistik nicht sein eigentlicher Beruf sei. Eben waren „Tausend und ein Tag im Orient" und aus dem größeren Werke heraus „Die Lieder des Mirza Schaffy" hervorgetreten, und die Leser des einen wie des anderen Buches konnten nicht zweifeln, daß sie einen originell anmutigen Dichter, einen poetischen Beobachter und Darsteller des Geschauten und Genossenen vor sich hatten. Der außergewöhnliche Erfolg, den beide Bücher errangen, galt in erster Reihe der lebensvollen Lyrik und glänzenden Spruchdichtung, die in ihrer Selbständigkeit und Bedeutung alles, was Bodenstedt seither dargeboten hatte, weit hinter sich ließ. Während in dem Reisewerke die Lieder als Geistesblüten Mirza Schaffys eingeflochten waren und sogar die besonderen Anlässe dargestellt wurden, bei denen Bodenstedts weiser Lehrer die Gesänge und Weisheitskundgebungen improvisiert haben sollte, gestand die besondere Sammlung der Gedichte die Wahrheit in dem schönen Widmungsprolog „an Edlitam" ein, in dem sich die gut erfundene Gestalt des Weisen von Gjändsa gleichsam auflöste und der Dichter seine Gaben als lebendige Erinnerung an seine Jugendtage charakterisierte.

Die durchsichtige Art, in der der Dichter den Namen seiner deutschen Geliebten dem halborientalischen Charakter seines Liederbuches anpaßte, so daß man ihn nur rückwärts zu lesen brauchte, um mitten in Heimat und Gegenwart versetzt zu werden, war symbolisch für den eigentlichen Gehalt der Gedichte, denen Bodenstedt eine rasche und, was mehr ist, eine dauernde Berühmtheit zu danken hatte. Aus seiner bedrängten Jugend heraus hatte der Dichter den Zweifel:

Soll ich lachen, soll ich klagen,
Daß die Menschen meist so dumm sind?

mit ins Leben genommen, sein Aufenthalt im Orient, die eingehende Beschäftigung mit orientalischer Poesie entschieden für immer, daß er dem

Lachen den Vorzug gab. In der Tracht des Weisen von Gjändsa konnte Bodenstedt die neugewonnene optimistische Lebensanschauung, die fröhliche Betonung alles Guten im Dasein und die humoristische Abkehr vom Schlechten der Welt, das leichthin als Thorheit und Dummheit verspottet wurde, besonders glücklich aussprechen. Er knüpfte keineswegs ängstlich und peinlich an seine Erinnerungen aus Tiflis an und war überall bemüht, die von allen geteilte Empfindung, die Spruchweisheit, die auch im Abendlande uralt war, in den Vordergrund zu stellen. Von den künstlichen Rhythmen und Formen der persischen Lyrik eignete er sich nicht mehr an, als ihm für eine anmutige Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit seiner Gedichte ersprießlich schien. In dem Wechsel gewohnter lyrischer Töne mit den fremdartigen, in der spärlichen, aber immer treffenden Verwendung der Ghaselen, der Klangreime, der witzigen Wortwendungen, in der Durchbildung beider zu durchsichtigster Klarheit lag der unvergängliche Reiz. Die glückliche Mischung echter Stimmung, die selbst im Rausch noch liebenswürdig und maßvoll bleibt, und heiterer Verständigkeit, die ihre Urteile und Sprüche gewandt und witzig gleichsam auftrumpft, wurden mit all der Lust und Empfänglichkeit begrüßt, die der Dichter vorausgesetzt hatte, als er mit Zuversicht sang:

Mein Lehrer ist Hafis, mein Bethaus ist die Schenke,
Ich liebe gute Menschen und stärkende Getränke!

und sich angelegen sein ließ, den wirklich eigentümlichen Gehalt seiner Dichtung zur allverständlichen, sich jedem Sinn einschmeichelnden Einfachheit durchzubilden. Die Durchschnittsbildung ließ sich nur zu gern belehren:

Wo sich der Dichter versteigt ins Unendliche,
Lege sein Liederbuch schnell aus der Hand;
Alles gemeinem Verstand Unverständliche
Hat seinen Urquell im Unverstand.

Beides, die wirksame Leichtigkeit ihrer Verse, die heitere Frische ihres Grundtones, würde den „Liedern des Mirza Schaffy“ zu aller Zeit die Volkstümlichkeit des Lyrikers verschafft haben, dessen schmeichelndste Klänge und treffendste Schlagworte sich dem Ohr unvergeßlich einprägen; sie mußten doppelt wirksam in den ersten Jahren nach ihrem Erscheinen werden, wo verzweifelte Anstrengungen gemacht wurden, die deutsche Litteratur mit dem Geist einer tendenziösen Neuromantik zu erfüllen, Redwitz' „Amaranth“ als die große gehaltvolle Schöpfung der Zeit zu preisen; kein Wunder, daß sich der gesunde Sinn mit einer Art Enthusiasmus dem heiteren Liederbuch zuwandte.

Die Widmung der Mirza-Schaffy-Lieder an Edlitam galt Matilde Osterwald, der Tochter eines hessischen Offiziers, mit der sich der Dichter um diese Zeit verlobt und bald auch vermählt hatte. Vom Mai 1852 bis zum darauf folgenden Frühling lebte Bodenstedt in Kassel, während des Sommers von 1853 in Friedrichsroda in Thüringen und im nächsten

Winter in Gotha, wo er in regen persönlichen Verkehr mit Herzog Ernst II. trat. Er sah sich nach mehreren Seiten hin Aussichten auf eine dauernde Stellung eröffnet, gab aber im April 1854 der Berufung, die von München aus an ihn erging, den Vorzug.

König Maximilian II. von Bayern, ein edelsinniger und hochgebildeter Fürst, suchte damals seine Residenz München zu einem der geistigen Mittelpunkte Deutschlands zu erheben. Von seinem früheren Lehrer und nachmaligen Vertrauten Dönniges, dem „Demiurgen Neumünchens", wie ihn Dingelstedt nannte, wurde König Max ermutigt, hervorragende Gelehrte und Schriftsteller an seinen Hof, wie an die Münchener Universität zu ziehen und reiche Mittel für einen von ihm gehofften Aufschwung des geistigen Lebens in Bayern darzubieten. Das Verhängnis wollte, daß dem hochherzigen und liebenswürdigen König, „den nur eine Leidenschaft, die des Lernens, erfüllte", die Kraft gebrach, seine eigenen Schöpfungen und Vertrauensmänner gegen den wilden und gehässigen Ansturm aus den Kreisen der spezifisch bayerischen Patrioten, der unversöhnlichen Ultramontanen, aufrecht zu erhalten und daß bei der Unsicherheit, die daraus hervorging, die Saat der fünfziger Jahre nicht so reiche und unmittelbare Frucht trug, als man in den freudigen Anfängen jener unvergeßlichen Tage wohl hoffen durfte.

Bodenstedt hatte zunächst nur die Zusicherung eines festen Jahresgehaltes empfangen, und die Natur seines Talentes und seiner bisherigen litterarischen Thätigkeit setzte den König und seine Ratgeber einige Augenblicke in Zweifel, ob man lediglich den Dichter für die poetische Tafelrunde im alten Residenzbau, oder auch den Sprach- und Völkerkundigen für die Universität gewinnen sollte. Man entschied sich aber am Ende für letzteres und ernannte ihn zum Professor der slavischen Sprachen und Litteraturen, was durch seine eben veröffentlichten Übertragungen der Gedichte Lermontoffs und Puschkins bestens motiviert war. Der König hatte durch den General von der Tann in seinem Jagdhaus an der vorderen Riß schon vor Jahren die Lieder des Mirza Schaffy kennen gelernt, später aber Bodenstedts Buch über „Die Völker des Kaukasus" genau studiert und sich eben jetzt mit dem poetischen Nachlaß Lermontoffs befreundet, so daß es ihm ganz natürlich erschien, Bodenstedt eine Zwischenstellung zwischen seinen Dichtern und seinen Gelehrten anzuweisen. Daß der Neuberufene eine rein künstlerische Thätigkeit vielleicht vorgezogen haben würde, konnte er nicht wohl geltend machen. Auch mußte ihm die neue Stellung als ein großer Gewinn gegenüber der publizistischen Thätigkeit des letzten Lustrums erscheinen; er fühlte sich jung und allen Anforderungen wie allen Schwierigkeiten gewachsen.

An den glänzenden Tagen und guten Stunden, die den Berufenen im damaligen München geschenkt wurden, empfing auch Bodenstedt seinen reichen Anteil; der König zeigte sein lebendiges Interesse an des Dichters Leistungen und Bestrebungen in huldvollster Weise; als entschiedensten Beweis der

königlichen Gnade und Teilnahme durfte der Dichter die Einladung zu jener Wanderung durch das bayerische Hochland im Sommer 1858 ansehen, die er in dem Buche „Eine Königsreise, Erinnerungsblätter an König Max“ zwei Jahrzehnte später liebevoll, doch allzu ausführlich, geschildert hat. Diese Aufzeichnungen Bodenstedts verraten übrigens, daß sich der König gewöhnt hatte, den Verfasser von „Tausend und ein Tag im Orient“ als den Berichterstatter über neue Entdeckungsreisen und Wanderungen durch unbekannte Länder zu betrachten, denn just während der Reisewochen im bayerischen Gebirge hatte er über Overwegs und Barths Reisen im inneren Afrika und ähnliche Expeditionen vorzutragen, die den König lebhaft interessierten, deren dickleibige litterarische Zeugnisse er aber unmöglich alle selbst lesen konnte. Bei den Symposien in den Kaiserzimmern der alten Residenz war Bodenstedt regelmäßiger Teilnehmer, mit der Mehrzahl der Genossen dieser Tafelrunde war er schon früher befreundet gewesen oder befreundete er sich jetzt während der ersten Münchener Jahre, die ihm zur Glanzzeit des Lebens wurden. Der Haß der nativistisch-katholischen Gegenpartei traf ihn weniger als manchen anderen, der in mehr ausgesetzter Stellung lebte und wirkte; so gehörte er denn auch zu der kleinen Gruppe der norddeutschen Einwanderer, die bis zum Tode des Königs Max, ja über diesen Tod hinaus in München ausharrten.

Während seine „Lieder des Mirza Schaffy“ in immer weitere Kreise drangen, hatte er eine Sammlung neuer Gedichte „Aus Heimat und Fremde“ veröffentlicht, die bei ihrer Verschiedenheit und mit einem großen Übergewicht der Reflexion den unvermeidlichen Vergleich mit dem Liederbuche Mirza Schaffy nur schwer bestehen konnten. Auch die größeren epischen und dramatischen Versuche, die Bodenstedt in den fünfziger Jahren veröffentlichte, fanden gegenüber der großen Kirche, die sich auf Mirza Schaffy bekannte, nur eine kleine Gemeinde. Das erzählende Gedicht: „Ada, die Lesghierin“ (1852), enthielt schöne poetische Motive und prächtige Bilder, aber die beschreibenden Elemente, die Schilderungen kaukasischer Sitten und Anschauungen überwogen die lebendige Handlung und Charakteristik. Das Trauerspiel „Demetrius“ (1856) mit der schönen Widmung an König Max:

Ein hohes Ziel hast du uns auserseh'n.
Dir bleiben Ruhm und Ehre — wenn wir siegen,
Ruhm auch und Ehre — wenn wir unterliegen.
Denn nimmer kann des Fürsten Ruhm vergehn,
Von dem man sagen muß nach seinem Leben:
Er gab der Kunst mehr, als sie ihm gegeben!

verriet, daß dem Dichter nicht sowohl das Talent der fesselnden Scenierung, als die Macht dramatischer Gestaltung gebrach. Auch der Lustspielversuch, den er mit „König Autharis' Brautfahrt“ unternahm, fiel nicht sonderlich glücklich aus. Gewiß enthielt der Sagenstoff ein komisches Motiv, zu dessen

Verkörperung jedoch eine ganz andere Straffheit des Aufbaues und Schärfe der Charakteristik gehört hätte, als sie Bodenstedt zu Gebote stand. Seiner Natur war die Unterordnung des Details unter den Organismus des Kunstwerkes fremd, er blieb sich bewußt, daß die eigentlich poetische Belebung, die Beseelung erst mit den Einzelheiten beginnt, und vergaß darüber, daß im Drama der gelungene Bau die Vorbedingung aller echten Belebung ist.

Zu eben dieser Zeit bethätigte sich Bodenstedt als vortrefflicher Übersetzer in der (auf fünf Bände angelegten, von denen jedoch nur drei erschienen sind) Sammlung „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke", eine Arbeit, deren Anlage und Durchführung ihn in eine Polemik mit Friedrich Hebbel verwickelte. Der Mangel der Bodenstedtschen Auswahl lag nicht darin, daß er nur einige Dramen Websters, Fords, Marlowes, Lillys vollständig übertrug und eine Reihe anderer nur auszugsweise mitteilte, sondern in der Art seiner Dekompositionen der altenglischen Stücke, in den allzu äußerlichen Referaten, mit denen er die ausgewählten Scenen verband. Dazu gesellte sich die Überschätzung, die Bodenstedt insofern einigen der von ihm neu eingeführten Poeten zu teil werden ließ, als er in der Vorrede zu seinem Werk die Äußerung that: „Vielleicht werden junge Dramatiker finden, daß sie in mancher Beziehung von den Zeitgenossen Shakespeares mehr lernen können, als von ihm selbst, denn die Inspirationen des Genies lassen sich nicht nachahmen, nur bewundern, während es von großem Nutzen ist, zu beobachten, durch welche Mittel und Wege tüchtige Talente Hohes erreichen und oft Wirkungen erzeugen, die denen des Genies fast gleichkommen, sie nach dem Urteil der Menge wohl gar übertreffen." Dem gegenüber war Hebbel im Recht, wenn er schroff entgegnete, daß in der Kunst das Genie das allgemeine Gesetz ausspreche und daß man dem Genie freilich die Inspiration nicht abgucken, wohl aber das Gesetz befolgen könne.

Mehr Freude als an dieser umfassenden, mit Vorliebe begonnenen und schließlich doch nicht abgeschlossenen Arbeit gewann der Dichter an seiner vorzüglichen Übertragung der Sonette Shakespeares (1861), die nächst den Liedern des Mirza Schaffy das verbreitetste seiner Bücher werden und ihm von Tausenden gedankt werden sollte. Wenig später veröffentlichte Bodenstedt seine kleinen „Epischen Dichtungen" und seine „Kleinen Erzählungen", die, eine glückliche Mitte zwischen persönlichen Erinnerungen und Novellen einhaltend, unter seinen sämtlichen poetischen Darstellungen in Prosa den Vorzug verdienen. Unter den epischen Dichtungen in gebundener Rede zeichnete sich „Harun und Habakuk" durch den schlichten, echt epischen Ton, die Gedrungenheit des Vorganges und einen leichten Anhauch jenes Humors aus, der die halborientalischen Dichtungen Bodenstedts so unwiderstehlich machte. In der größeren Dichtung „Andreas und Marfa" bildete ein dunkles Stück russischer Geschichte, der Untergang Groß-Nowgorods und das Wüten Iwans des Schrecklichen den Hintergrund: hierbei aber stand die eigentümliche

Wucht und Schwere des Stoffes, die dramatisch-tragische Gewalt der Erfindung mit den leicht dahinfließenden wohlklingenden Stanzen des Vortrags in einem unüberwindlichen Widerspruch. — Der Münchener Zeit gehörten endlich noch eine Reihe von Vorträgen und kleineren Abhandlungen „Aus Ost und West", „Russische Fragmente" (1862) und eine Übersetzung ausgewählter Erzählungen Iwan Turgeniews an.

Der ungeahnt plötzliche Tod des Königs Max von Bayern im März 1864 löste den Dichter- und Schriftstellerkreis, den der kunstsinnige Fürst um sich versammelt hatte, mit erschreckender Plötzlichkeit auf. Da das gemeinsame Band und die allen gemeinsame Rücksicht auf den allen Fehden und Zerwürfnissen abholden Gebieter hinwegfiel, traten die mancherlei Gegensätze und Abneigungen, die schon längere Zeit vorhanden gewesen waren, offen zu Tage. Der Verlust war für jeden einzelnen, der in der Gunst des Königs gestanden hatte, gleich empfindlich, und die ganz neuen Wege, die König Ludwig II. jetzt betrat, waren von allem, was der Vater des jugendlichen Herrschers erstrebt und beschirmt hatte, geradezu abgekehrt. Im stillen faßte jeder von der Tafelrunde Maximilians II. den Weggang aus München ins Auge. Bodenstedt war allerdings eben jetzt mit dem Abschluß der Vorarbeiten zu einem Unternehmen beschäftigt, das als ein Zeugnis der ehemaligen Gemeinsamkeit ins Leben treten sollte. Eine neue Übertragung der Dramen Shakespeares, an der hervorragende „Münchener" wie Paul Heyse, Adolf Wilbrandt, und den Münchenern nahestehende Übersetzer wie Hermann Kurz, Otto Gildemeister beteiligt waren, sollte unter Bodenstedts Redaktion ins Leben treten. Er selbst verdeutschte für diese neue Ausgabe die Dramen „Othello", „Macbeth", „Romeo und Julie", „Der Kaufmann von Venedig", „Ein Sommernachtstraum", „Hamlet", „Der Sturm", „Maß für Maß", und schrieb als Schlußwort oder Einleitung der neuen Ausgabe „William Shakespeare, ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen". Die Ankündigung des neuen deutschen Shakespeare erfolgte im Jahre 1866; ehe 1867 die ersten Lieferungen des Unternehmens hervorgetreten waren, hatte auch Bodenstedt München verlassen. Er hatte in den letzten Jahren den leeren Titel eines Dramaturgen am Münchener Hoftheater geführt und war ab und zu bei der Einstudierung eines Schillerschen oder Shakespeareschen Stückes zu Rate gezogen worden. Seine alte Sehnsucht, zum Theater in nähere Beziehungen zu treten, womöglich selbst bühnenwirksame Dramen zu schaffen, regte sich wieder einmal mächtig, und in dem gleichen Augenblicke, wo er aus hundert Gründen der bayerischen Hauptstadt und dem Lebenskreise, in denen er sich ein Jahrzehnt hindurch glücklich gefühlt hatte, müde war, erreichte ihn ein Ruf des kunstsinnigen Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen, der im Herbst 1866 die Regierung angetreten hatte. Der Herzog wünschte seinem Hoftheater eine größere Bedeutung zu geben und ernannte im Frühjahr 1867 den Dichter, der ihm durch seine Shakespearestudien der

rechte Mann für den beabsichtigten künstlerischen Aufschwung schien, zum Intendanten seines Hoftheaters und seiner Hofkapelle. Gleichzeitig erhob er Bodenstedt, um alle gesellschaftlichen Schranken der kleinen Residenz aus dem Wege zu räumen, in den Adelstand. Bodenstedt siedelte von der Isar nach der Werra über und trat in völlig neue Verhältnisse und Pflichten.

Die Leitung des Meininger Hoftheaters behielt er nur zwei Jahre — schon im Herbst 1869 nahm er seine Entlassung. Körperliche Leiden hinderten ihn, sich der anstrengenden, die vollste Spannkraft fordernden Thätigkeit dauernd hinzugeben. Dazu fehlte es seinem Naturell an der machtbedürftigen, kampflustigen Schärfe, die allein der beständigen Verneinung jeder Autorität und der unablässigen geheimen Feindschaft der Darsteller gegen jede Theaterleitung gewachsen ist. An der glänzenden und großen, mustergültigen und für alle Zeiten wirksamen Glanzperiode des Meininger Hoftheaters hatte unser Dichter daher nur einen vorbereitenden Anteil, obschon er bis zum Jahre 1874, zur Disposition gestellt, in Meiningen verblieb. Die Episode, die seine litterarischen Arbeiten für lange Zeit unterbrechen zu wollen schien, war eine sehr rasch vorübergehende. Und wenn er bei ihrem Beginn eine erste Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Berlin, 1865 bis 1869) in zwölf Bänden beschleunigte, um gleichsam seine besten bisherigen Leistungen vor dem Theaterwetter unter Dach und Fach zu bringen, so sollte ihm schon vom großen Kriegsjahr 1870 an wieder volle Muße gegönnt sein, zu schaffen und zu schreiben, was er wollte. Er überschätzte die Sammlung so wenig, daß er bei ihrem Schlusse an mich schrieb: „Ich bin mir vollkommen klar darüber, daß meine Anlagen meine Leistungen weit überragen und daß ich nicht den zehnten Teil von dem gethan habe, was ich hätte thun können, ohne die moralischen und physischen Hemmnisse, welche ein feindliches Geschick mir von früh auf in den Weg gewälzt hatte."

Zu keiner Zeit seines Lebens fühlte sich Bodenstedt von der Notwendigkeit des litterarischen Erwerbes befreit. So glücklich er in seiner Ehe, seiner Familie war und dies in ergreifenden und rührenden Klängen wieder und wieder aussprach, so forderten mancherlei Krankheiten, die Erziehung von fünf aufblühenden Kindern, die Gastlichkeit seines Hauses, daß neben anderen Einnahmen der Ertrag seiner Feder nicht versiegte. Und obschon er sich rühmen durfte, nächst Geibel der volkstümlichste, der gelesenste und gesungenste Lyriker Deutschlands zu sein, so war es ja klar, daß die lyrische Ader allein, so reich sie noch immer floß, sich nicht auch zur Goldader wandeln konnte.

Aus diesen Umständen erklärt sich, daß der Dichter sich immer wieder als Romanschriftsteller und Novellist versuchte. In geselligem Kreise konnte es nicht leicht einen lebendigeren und mannigfaltigeren Erzähler geben, als

Bodenstedt war, und ich zweifle nicht, daß er in der Form der alten Novelle, in der es sich nur um einen in seiner Weise einzigen Vorgang, ein Abenteuer, einen charakteristischen Zug aus dem Leben, eine Anekdote und nicht um eine durchgeführte Komposition oder um psychologische Motivierung handelte, ganz Vorzügliches geschrieben haben würde, vollends wenn er den Mut gefunden hätte, den prächtigen Plauderton und die liebenswürdige naive Einmischung des Ich, die ihm beim Erzählen eigentümlich war, festzuhalten. In den während der sechziger und siebziger Jahre entstehenden größeren Romanen und Novellen fehlte das feste Rückgrat, die echte Stimmungsfülle und der beseelende Zusammenhang mit dem inneren Leben des Verfassers, der auch durch keine realistische Sicherheit der Beobachtung vergütet wurde. Die Erzählungen „Aus deutschen Gauen" (1871), „Vom Hofe Elisabeth und Jakobs (1871), der dreibändige Roman „Das Herrenhaus in Eschenwalde" (1872), „Gräfin Helena" (1880) gehören, obschon sie zahlreiche Leser fanden und später in einer Gesamtausgabe vereinigt wurden, zu den schwächsten Zeugnissen seines Fleißes, und man kann sich des Wunsches nicht entschlagen, daß Bodenstedt es bei wenigen Versuchen auf diesem für ihn unergiebigen Felde hätte bewenden lassen.

Seiner lyrischen Frische und der Lust an der Lyrik thaten übrigens diese Arbeiten keinen Eintrag. Noch bevor er Meiningen verließ, lag das prächtige Buch „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys", neues Liederbuch mit Prolog und erläuterndem Nachtrag (1874) zum Druck fertig, in dem das Weisheitselement, die Lust an sinniger Weltbetrachtung den unmittelbaren Ausdruck des Gefühles überwog, obschon es an schönen, innigen Liedern, darunter Perlen wie das „Herbstlied" und „An die Sterne" nicht fehlt. Aber das „Buch der Sprüche" und alles, was ihm im Nachlaß verwandt ist, erscheint vom frischesten Humor getränkt, und im Buch „Welträtsel" findet der Dichter glückliche Bilder, mit denen sich Mirza Schaffy gegen die Pfaffheit des ungläubigen Materialismus so schlagend und siegreich erhebt wie vor Zeiten gegen die Mollahs und Imams der Orthodoxie. Gedichte wie „Die letzten Gründe", „An einen neuen Weltanschauer" werden gleich den besten Liedern aus Tiflis fortleben und Bodenstedts Namen erhalten, auch wenn die unausbleibliche große Zurückführung ganzer Bibliotheken auf ein paar hundert Bände einmal Ernst und unvermeidlich werden wird. Auch die zwei Jahre später veranstaltete Sammlung „Einkehr und Umschau" (1876) enthielt einige ähnliche Perlen.

Nach längerem Wanderleben entschloß sich der Dichter 1878 zur Niederlassung in Wiesbaden und fand sich hier in seiner geistreich heiteren Weise ins Alter hinüber, alle guten Stunden mit den Erinnerungen der Jugend und ihrem glücklichen Nachglanz schmückend. Wer Bodenstedt öfter im geselligen Kreise gesehen, wenn der Champagner, den er allen Weinen vorzog, im Glase perlte, wenn er plaudernd, rezitierend, improvisierend

schönen Frauen und Mädchen eine immer ernstgemeinte und doch spielende Huldigung darbrachte, wenn er sich behaglich an den frohen Augenblick hingab, der wußte auch, daß die Mahnungen Mirza Schaffys in ihm selbst Wurzel geschlagen hatten. Geselliger Verkehr war ihm ebenso Bedürfnis wie Luft und Licht, und die Entsagung, die ihm häufig wiederkehrende Krankheitsanfälle zu Zeiten auferlegten, schärften sein Verlangen nach Verkehr. Am liebsten verweilte er freilich in Kreisen, wo es an Frauen nicht fehlte, sein Wesen wurde unter weiblicher Anregung gehobener, sprudelnder; doch war er weder Kostverächter, noch wortarm, wenn sich nur ein Kreis guter Gesellen zusammenfand. Er besaß das glückliche Naturell, auch wenn die Sorgen des Tages noch so schwer auf ihm lasteten, durch das Beisammensein mit anderen sofort in Stimmung und gute Laune versetzt zu werden. Selbst als ihm in den letzten Jahren Gesicht und Gehör merklich zu versagen begannen, litt seine fröhliche Laune darunter nur selten, höchstens zog er kleinere und stillere Gesellschaften den großen und lärmenden vor. Empfänglich für jeden Kunstgenuß, namentlich auch für die Musik, nahm er den regsten Anteil am Bühnen- und Konzertleben jeder Stadt, in der er sich länger aufhielt, und entfaltete eine unglaubliche Elastizität bei der Aufnahme oft sehr heterogener Darbietungen. Sie schienen alle ebenso wie jede Art von Symposien den lyrischen Geist in ihm zu erwecken. Wie ich ihn an hundert Tagen und Abenden gesehen, so war er vielen vertraut, und die Harmlosigkeit seines Selbstbewußtseins, die glückliche Teilnahme an Wesen, Leben und Geschick anderer entwaffnete alles Mißwollen und allen Spott. Gewisse Tassoeigenschaften, die Freunden und Freundinnen immer Anlaß gaben, für Bodenstedt zu sorgen, ihm die kleinen Steine des Alltags aus dem Wege zu räumen, Eigentümlichkeiten, über die er selbst scherzte, gehörten wesentlich zu seinem Bilde und standen mit dem Weltfahrerdrange, der bis zu den letzten Lebensjahren in ihm wirksam blieb, in einem komischen Widerspruch. Wenn übrigens ein und der andere Feuilletonist nach Bodenstedts Tode seine gesellige Art mit Farben gemalt hat, als ob er ein poetischer Sybarit gewesen sei, so hat er den Dichter so falsch gesehen, wie man Natur und Leute immer sieht, wenn man nur auf den Effekt ausgeht. Das Wesentliche in ihm — und darin glich er in der That seinem Idealbild des Weisen von Gjändsa — war die heitere Begnügsamkeit neben der frischesten Genußfähigkeit. Anlaß zu größeren und kleineren Reisen empfing Bodenstedt auch nach seiner Niederlassung in Wiesbaden durch fortgesetzte, von allen Seiten kommende Einladungen. Hätte er ihnen wahllos folgen wollen, so würde ihm selbst und seiner Arbeit kein Tag gehört haben, obschon er die Fähigkeit besaß, auch auf Reisen und mitten unter Zerstreuungen sich zur Arbeit zu sammeln. Sein Talent behielt eben einen improvisatorischen Zug, was zu gleicher Zeit einen Vorzug und einen Mangel bedeutete.

Als Dramatiker versuchte sich Bodenstedt noch zweimal mit größeren Werken, der Tragödie „Kaiser Paul“ und dem Schauspiel „Alexander in Korinth“, die beide vereinzelte Aufführungen erfuhren, aber zu einer tieferen und bleibenden Wirkung nicht angethan waren. Als poetischer Übersetzer entschloß er sich in den siebziger Jahren, zu der persischen Lyrik, die ihm in seiner Jugend Anregungen und Muster gegeben hatte, zurückzukehren und veröffentlichte seine vorzüglichen, durch ihren leichten Fluß und ihre glückliche Auswahl vorzüglich fesselnden Übertragungen Hafisischer Gedichte „Der Sänger von Schiras“ (1877), denen 1881 die „Lieder und Sprüche des Omar Chajjâm“ folgten. Der letzten großen Weltfahrt, zu der er 1880 noch veranlaßt wurde, der Reise nach Nordamerika, entstammte das letzte reiseschildernde Buch Bodenstedts „Vom Atlantischen zum Stillen Ocean“ (1882). Die Deutschen in Amerika hießen den Dichter der auch unter ihnen verbreiteten Mirza-Schaffy-Lieder willkommen und veranstalteten nach amerikanischer Weise eine Reihe von Empfängen und Vorträgen für ihn; Bodenstedts Eindrücke und Schilderungen aber mußten unter diesen Umständen etwas einseitig und dürftig ausfallen.

Seit der Heimkehr von dieser letzten Weltfahrt lebte der Dichter wieder in dem liebgewonnenen Wiesbaden, unter seinen Büchern und im Genuß seiner reichen Erinnerungen. Durchaus diesen Erinnerungen gehörten die Bücher „Aus meinem Leben“ und „Erinnerungen aus meinem Leben“ an, die leider keine vollständige Autobiographie, sondern eine Reihe interessanter, in Art und Umfang ungleicher Aufzeichnungen enthielten. In ihrer Anlage erinnerten diese Bücher lebhaft an die mündlichen Erzählungen Bodenstedts, die sich bald in kurzen, knappen Andeutungen hielten, bald zu selbstzufriedener Breite ausdehnten. Die lyrische Ader war auch jetzt noch nicht völlig versiegt, obschon sie zu stocken begann. Für das große Publikum schien der greise Schriftsteller sogar noch publizistisch thätig, insofern sein Name als Herausgeber auf einer großen Berliner Zeitung, der „Täglichen Rundschau“, prangte. Doch beschränkte sich seine Mitwirkung an dieser Zeitung und der Tagespresse überhaupt auf einige gelegentliche, zumeist poetische Einsendungen, die in den letzten Jahren leider auch mehr als einmal der Erinnerung galten, wenn wieder einer aus der Gruppe geistig hochstehender und namhafter Zeitgenossen, mit denen Bodenstedt gelebt hatte, dahinging. In diesem letzten Jahrzehnt seines Lebens suchte er im Sommer mit Vorliebe Landschaften und Orte wieder auf, die ihm in seiner Mannesjugend lieb geworden waren, und verweilte gern im Thüringer Wald und im bayerischen Hochland. Seine körperlichen Leiden ertrug er mit großer Standhaftigkeit und besiegte sie durch die immer gleiche lebendige Teilnahme an geistigen Dingen; das Schicksal gönnte dem Lebensmutigen und Lebensfreudigen schließlich nach kurzer Krankheit einen raschen Tod. Als am 18. April 1892 die telegraphische Kunde vom Abscheiden des Dichters die Welt durchflog, ergriff und

bewegte sie neben den Freunden die Tausende seiner Bekannten und Hunderttausende, die ihn im Leben nie gesehen, aber aus seinen Liedern heraus den Hauch einer heiter lebendigen, gotterfüllten Seele empfunden hatten. In Wiesbaden, wo man den gefeierten und liebenswürdigen Mitbürger durch eine besonders feierliche Bestattung ehrte, hat Bodenstedt bereits ein bescheidenes, aber künstlerisch wertvolles und sinniges Denkmal erhalten. Möge dem Dichter neben dem erzenen Mal das bessere einer guten Sammlung seiner Schriften nicht fehlen. Sie muß, wenn sie recht wirken, sein Gedächtnis und jeden bedeutsamen Zug seines Wesens und seines Strebens rein bewahren soll, eine knappe Auswahl aus den zahlreichen Bänden sein, die er geschrieben hat, aber sie sollte dem kommenden Geschlecht, das ihn nicht persönlich gekannt und geliebt hat, in keinem Falle fehlen.



Theodor Storm.



Theodor Storm.

Kein volles Jahr nach seinem mit weit reichendem Anteil und herzlicher Verehrung gefeierten siebzigsten Geburtsfest (14. September 1887) ist Theodor Storm aus dem Leben geschieden, in ihm einer der wenigen deutschen Dichter der Gegenwart, die eine allgemeine, unbestrittene und warme Anerkennung errungen haben und schon bei Lebzeiten annähernd so beurteilt wurden, wie sie im dankbaren Gedächtnis der Nachlebenden stehen werden. Seit etwa einem Jahrzehnt war Storm der Polemik, die im „Kampfe ums Dasein" den Wert auch des Wertvollsten bestreitet, völlig entrückt, und die vereinzelte Unkenntnis, die in ihm noch immer nur den Verfasser von „Immensee" erblickte, hatte nichts mehr zu bedeuten. Da dem Dichter außerdem das seltenere und höhere Glück gegönnt war, in frischer Lust, ja mit unverminderter Kraft seinem poetischen Schaffen auch im Alter zu leben, so mochte man sich den Abend dieses Daseins noch um Jahre hinausgedehnt denken und mit Fritz Reuter hoffen, daß noch immer „de schönsten und rodsten Appel in de Spitz sitten". Nun der Tod diesen Traum jäh verweht hat, überkommt uns das klare Bewußtsein, daß Theodor Storm dem deutschen Volke und unserer Litteratur nichts schuldig geblieben ist, und daß es sich ziemt, mit ernstem Anteil und frohem Dank der leuchtenden Spur nachzugehen, die der Lyriker und tief poetische Novellist hinter sich gelassen hat.

Auch wer Theodor Storm nicht gekannt und nie erblickt hat, konnte ein Bild seines Wesens, selbst seines Lebens aus seinen Dichtungen heraus gewinnen. Längst ehe eine Biographie des Dichters das Licht erblickte, wie sie der frühverstorbene Paul Schütze in Kiel zu Storms siebzigstem Geburtstage erscheinen ließ[1]), hatte jeder teilnehmende und verständnisvolle Leser den Gedichten und Erzählungen Storms entnommen, daß der Zusammenhang seiner Poesie und seines Heimatlebens und Heimatgefühls ein viel tieferer und engerer sei, als bei den meisten der neueren deutschen Dichter. Der graue Strand und die Stadt am Meer erschienen mit so vielen der Stormschen Dichtungen unlöslich verknüpft, die stärksten Anregungen und Eindrücke, die

[1]) Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung. Festgabe zum siebzigsten Geburtstag. Von Dr. Paul Schütze, Privatdozent an der Universität Kiel. Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel, 1887.

das Leben diesem Dichter gegeben, stammten aus den Stätten seiner Jugend. Und wie Theodor Storm nur gezwungen, widerwillig und mit nie gestillter Sehnsucht nach daheim Schleswig-Holstein auf ein Jahrzehnt verließ, so hat seine Muse ungern anderen als den Boden zwischen Ostsee und Westsee betreten. Im entschiedenen Gegensatz zu seinem größten zeitgenössischen Landsmann Friedrich Hebbel, dem die Welt nicht weit genug war und der es als das beglückendste Wunder empfand, daß er zweiundzwanzig Jahre in Ditmarschen gesessen habe und nun doch auf dem Wege von Paris nach Rom sei, haftete Storm in stiller Liebseligkeit an der Erde, auf welcher er geboren war und auf der ihm denn auch ein selten glückliches Leben beschieden gewesen ist.

Als der älteste Sohn des Advokaten Johann Kasimir Storm und seiner Gattin Lucie Woldsen am 14. September 1817 in der kleinen Hafen- und Handelsstadt Husum im Herzogtum Schleswig geboren, entstammte der Dichter, der Hans Theodor Woldsen getauft ward, einer jener glücklichen Verbindungen, die in den mittleren deutschen Lebensschichten das Blut frisch, die Bildung und Lebensanschauung frei erhalten. Der Vater, als Sohn des Müllers Hans Storm in Westermühlen, nannte sich selbst einen „Westermöhlener Burjungen", der vom väterlichen Dorfe auf das Gymnasium und die Universität gelangt war. Storms Mutter hingegen war eine Tochter des alten Husumer Patriziergeschlechtes Woldsen, „ihre Vorfahren waren Kaufherren und Senatoren, Bürgermeister oder Syndici von Husum gewesen, angesehene und wohldenkende Männer, die im Laufe der Zeit ihre Kraft und ihr Vermögen auf mannigfache Weise ihren Mitbürgern zu gute kommen ließen und wurzelfest in der Heimat geworden waren." Die poetische Sinnesrichtung, die Lust an Leben und Kunst verdankte Theodor Storm, wie viele Dichter vor ihm, wesentlich der Mutter. An ihren Familienerinnerungen wuchs der Knabe in Leben und Vergangenheit seiner Vaterstadt hinein; eine weitverzweigte Verwandtschaft, ein sehr glückliches Familienleben gewährten ihm schon in den Knabenjahren viele jener Eindrücke, die in seinen Novellen später Gestalt und poetischen Reiz gewannen. Die umgebende Landschaft mit den üppigen Marschwiesen und wiederum die Geest mit der braunroten Heide, die gespenstig einsamen Moore, das Meer, das nicht immer zu sehen, aber immer zu hören war und dessen Hauch über die Inseln, Watten und Deiche hinwegbrauste, die Husum von der freien See trennen, gesellten sich mit all ihrer charakteristischen Eigenart früh dem Bilde der Vaterstadt mit seinen Gassen und Häusern hinzu. Im Behagen des Wohlstandes, im glücklichen Gleichgewicht von strenger Haussitte und freier Bewegung verlebte Storm seine Knabenjahre, besuchte zuerst die alte Lateinschule seiner Vaterstadt und nahm, achtzehnjährig, mit einem Gedicht auf Matathias den Makkabäer im feierlichen Redeaktus auf dem großen Rathaussaale für einige Jahre Abschied

von Husum. Sein Vater sandte ihn zunächst nach Lübeck, wo er 1835 in die Prima des dortigen ausgezeichneten Gymnasiums eintrat und wo ihm durch Ferd. Röse, den Freund Emanuel Geibels, und den letzteren selbst, der in seinen ersten Studentenferien nach seiner Vaterstadt Lübeck kam, ein größerer poetisch-litterarischer Horizont eröffnet wurde, als er in Husum auch nur geahnt hatte. Goethes Faust, Uhlands und Eichendorffs Gedichte, Heines Buch der Lieder lockten den Gymnasiasten in die Zauberwelt echter Dichtung, in den eigenen lyrischen Versuchen Storms vollzog sich eine Wandlung. Noch war freilich sein Dichten nur „ein Flügelprüfen, ohne Selbständigkeit, nur hervorgegangen aus dem inneren Drang nach künstlerischen Formen und idealer Auffassung des Lebens, nicht aus dem unabweisbaren Drange, ein bestimmtes Innerliches gestaltet auszuprägen". Aber auf eben diesem Wege waren ja vor ihm so viele echte Talente zum eigenen poetischen Leben und zur wahren Gestaltung gelangt. Als Storm dann Ostern 1837 zum Studium der Rechte die holsteinische Landesuniversität Kiel bezog, hegte er seine poetischen Träume und Interessen weiter, fühlte sich inmitten des eigentlichen Studententreibens, zu dem er nicht den leisesten Zug empfand, sehr einsam, ein Zustand, welcher durch die Übersiedelung nach Berlin, Ostern 1838, nicht eben verbessert wurde. Erst die letzten Semester seiner Universitätszeit, die er des Examens halber wieder in Kiel verbrachte, verbanden ihn enger mit einem jugendlichen Kreis, in welchem namentlich die Brüder Tycho und Theodor Mommsen aus Garding, der Philolog und der große Historiker und Philolog, Storms Neigung für die Poesie teilten. Es war die Zeit der Tendenzpoesie, der tönenden Rhetorik, der jungdeutschen Tagesbelletristik, lauter Richtungen, denen die drei jugendlichen Freunde gründlich abhold waren. Lieber als in Herwegh und in Dingelstedt vertieften sie sich in Eduard Mörike, in die Lyrik des einsamen Schwaben, der damals nur eine kleine, aber dafür gläubig hingebende Gemeinde sein nannte. Gegen das Ende ihrer Studienzeit legten die beiden Mommsen und Storm Zeugnis von ihrem Empfinden, ihrer Sehnsucht nach lebendiger Poesie im „Liederbuch dreier Freunde" (1843) ab, zu dem Storm vierzig Gedichte beisteuerte, Gedichte, in denen seine spätere Eigenart so leise und schüchtern die Schwingen regt, wie ein Falter, der eben der Puppe entkrochen ist. Das „Liederbuch dreier Freunde" gehört zu jenen Erscheinungen der Litteratur, die erst nachträglich, am Abend der Entwickelung ihrer Verfasser, Teilnahme finden; vor dem Geschick, für die Anthologien eingefangen zu werden, das Theodor Mommsen mit den Worten weissagte:

Da läuft mir über die Leber eine Laus, Schatz!
Bedenken Sie, mein werter Storm!
Wir kommen in Wolffs poetischen Hausschatz,
Das Unglück wäre doch enorm.

blieben die jungen Poeten zunächst bewahrt. Und es ließ sich so an, als ob die Dichtung die Lebensaufgabe keines von ihnen werden sollte. Tycho Mommsen fand den Übergang von der Poesie zur strengsten Philologie mit seiner Übersetzung der Pindarschen Gedichte und der Abhandlung „Pindaros, zur Geschichte des Dichters und der Parteikämpfe jener Zeit". Theodor Mommsen wendete sich mit der Schrift „Die römischen Tribus in administrativer Beziehung" historischen Forschungen zu, aus denen schließlich die „Römische Geschichte" erwuchs. Theodor Storm bestand seine juristischen Prüfungen und kehrte nach Husum zurück, um sich dort, wie sein Vater, als Advokat niederzulassen. In dem Gedichte „Weihnachtsabend" hatte er die Stimmung, die ihn damals erfüllen mochte, vorausgenommen, es verlangte ihn nach nichts Besserem, als in der stillen Vaterstadt ganz wieder heimisch zu werden. Mit der Notwendigkeit eines Berufes und der Prosa der Anwaltschaft scheint er sich leicht abgefunden zu haben, doch mit fröhlicher Ironie weist er in späteren kleinen Gedichten die Versuchung von sich, der wohlgethanen alltäglichen Pflicht einen höheren Wert beizulegen, als daß sie eben die Grundlage eines gesunden Daseins ist.

Das Gegengewicht für die Anforderungen des Berufes fand der junge Rechtsanwalt in geistigen Genüssen und Bestrebungen mannigfacher Art. Storm war eine echt musikalische Natur, ein geschulter Sänger, er gründete in Husum einen Gesangverein, mit dem er sich bis zu Mendelssohns „Walpurgisnacht" und „Paulus" wagte, er sammelte für die „Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg", die dann unter Karl Müllenhoffs Redaktion erschienen, er ward Mitarbeiter eines von K. L. Biernatzki in Friedrichstadt herausgegebenen „Volksbuches für die Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg" und vor allem, er gewann und genoß ein Stück Leben, das lautere, goldene Poesie in sich schloß. Im Jahre 1846 verlobte, im Jahre 1847 verheiratete sich der Dreißigjährige mit der schönen und anmutig klugen Konstanze Esmarch aus Segeberg und begründete sich damit ein Glück am eigenen Herde, wie es nur wenigen Menschen und zumal wenigen Dichtern zu teil wird. Durch die ganze spätere Lyrik Storms hallt der Ton, der in jenen Jahren in seiner Seele geweckt ward:

Wer je gelebt in Liebesarmen,
Der kann im Leben nie verarmen;
Und müßt' er sterben fern, allein,
Er fühlte noch die sel'ge Stunde,
Wo er gelebt an ihrem Munde
Und noch im Tode ist sie sein!

In die Jahre zwischen 1847 und 1852, in denen Storms junges Glück in seiner Blüte stand, in denen „die Kinder klein und klein die Sorgen" waren, fielen nun jene erschütternden Erlebnisse seines Heimatlandes, jene

Geschicke seines Stammes, an die jeder Deutsche mit Scham und Wehmut zurückdenkt, wenngleich schon über ein Vierteljahrhundert verflossen ist, seit „auch diese deutsche Erde im Ring des großen Reiches liegt“. Daß der Dichter in dem grimmigen Kampfe um die Lösung Schleswig-Holsteins aus der Verbindung mit Dänemark mit ganzer Seele, ohne Zagen und Besinnen bei der Sache der Heimat stand, bedarf keiner Versicherung. Er teilte Erhebung, Sorgen, Hoffnungen und Leid seiner Landsleute; das Unheilsjahr 1850, in dessen Lenz er die seiner Frau gewidmeten „Sommergeschichten und Lieder“ sammelte, brachte nacheinander die furchtbaren Eindrücke der Schlacht von Idstedt, wo ein unfähiger General den vom tapferen kleinen Heere bereits errungenen Sieg aus seinen Händen in die der Dänen gleiten ließ, brachte die Besetzung Husums durch die Dänen, brachte den unseligen Tag des vierten Oktober, an welchem im vergeblichen Sturm auf Friedrichstadt die Blüte der schleswig-holsteinischen Jugend geopfert wurde. „Verwandte und Freunde des Dichters standen mit in den Reihen der Kämpfer für Schleswig-Holsteins Freiheit. Bis nach Husum drang von Friedrichstadt her der Donner der Kanonen, und vom Deiche aus konnte man die Bomben fliegen sehen. Schauerlich war es, wie dann nachts die Wagen mit Verwundeten und Toten durch die Gassen zogen. Die Kränze, die man zu festlichem Empfange für die Sieger gewunden, galt es nun still auf die Gräber der Toten zu legen.“ (Schütze.) Was Theodor Storm und mit ihm Tausende schleswig-holsteinischer Männer damals und danach in der Zeit der Schande und Not, in der „Blütezeit der Schufte, der Zeit von Salz und Brot“ durchlebten, hat ihnen kaum die lichteste Zukunft vergüten können. Als Dichter begleitete Storm mit den mächtigsten und seelenvollsten Klängen Sieg und Niederlage, den gefallenen Kämpfern rief er in die Gruft nach:

In diesem Grabe, wenn das Schwert zerbricht,
Liegt deutsche Ehre fleckenlos gebettet,
Beschützen konntet ihr die Heimat nicht,
Doch habt ihr sterbend sie vor Schmach gerettet!

den Lebenden aber verkündete er die stolze, ungebeugte Hoffnungsfreudigkeit, mit der er besseren Tagen entgegensah. Er mahnt an die tausendmal erlebten drohenden Fluten, an die Novembernächte, in denen der Sturm die Deiche mit den Geierflügeln umsonst gepeitscht habe:

Und jauchzend ließ ich an der festen Wehr
Den Wellenschlag die grimmen Zähne reiben;
Denn machtlos, zischend schoß zurück das Meer —
Dies Land ist unser, unser soll es bleiben!

Aber trotz dieser Zuversicht mußte der Dichter zunächst das ganze Elend der Zeit durchkosten. Schleswig war dänisch, und zur Behauptung seiner Advokatur hätte Storm einer Königsbestätigung bedurft, die natürlich

nur dem Reuigen, vor der Fremdherrschaft sich Demütigenden gewährt worden wäre. So gern auch Storm in der Heimat die bessere Zukunft abgewartet hätte, so war ihm der Preis, den er für das Brot daheim zahlen sollte, zu teuer, er konnte des eigenen Landes in Schmerz verstummte Klagen nicht mißverstehen und die Gräber der Kämpfer, die jetzt in Unkraut vergingen, nicht verleugnen. Er beschloß, Schleswig-Holstein zu verlassen, in der Fremde ein neues Leben zu beginnen. So tief war sein Stammesgefühl, so fest wurzelte er mit Seele und Sinnen in der engeren Heimat, daß ihm das benachbarte Preußen als die Fremde und die Verbannung in das große deutsche Hinterland als ein Elend erscheinen mußte. Er ging nach Berlin und erreichte seine Anstellung im preußischen Justizdienst. Im November 1853 nahm er Abschied von Husum, wo seine Eltern zurückblieben, und siedelte mit Weib und Kind nach Potsdam über, wo er als Assessor beim Kreisgericht eintrat. Die tiefgreifende Veränderung aller Lebensverhältnisse that ihm nicht wohl, eine so tapfere und treue Gefährtin auch Frau Konstanze war, sie litt mit ihm am gleichen Heimweh. Potsdam erschien den so sehr anders gewöhnten Husumern als ein großes Militärkasino, auch Berlin bot ihnen keine Entschädigung für das, was sie aufgegeben hatten.

Aus dieser Berlin-Potsdamer Zeit stammen die Erinnerungen, die Ludwig Pietsch in seinem Buche, „Wie ich Schriftsteller geworden bin", mitgeteilt hat. Nachdem er eine erste Begegnung mit Storm und seiner schönen Frau in der Berliner Kunstausstellung geschildert hat, berichtet er, daß er in glücklicher Frühlingsstimmung ein paar kleine Bleistiftzeichnungen zu Szenen aus Storms „Immensee" gezeichnet habe. „Am ersten Maisonntag (1856) fuhr ich damit nach Potsdam zum Verfasser hinüber. Er bewohnte mit seiner schönen Gattin Frau Konstanze und den Kindern, den zwei älteren Buben und dem eben erst geborenen kleinen Mädchen, eines der dortigen alten Backsteinhäuser holländischen Stils". Die freudige Zufriedenheit, die die Zeichnungen des damals noch wenig bekannten Malers bei dem Dichter ernteten, besiegte die norddeutsche Zurückhaltung Storms. „Ich mußte den schönen Maisonntag mit ihm verbringen. Teils in der Wohnung beim selbstbereiteten Thee von idealer Vortrefflichkeit, teils auf langsamen Spaziergängen, möglichst fern ab von den ihm in tiefster Seele verhaßten kunstreichen Parkanlagen und gleichsam offiziellen Schönheiten und berühmten Partieen Potsdams, nach Tornow hin, über die weiten blühenden Wiesen, schlossen wir in endlosen, nie stockenden Gesprächen unsere Seelen gegeneinander auf und begründeten eigentlich schon in jenen herrlichen Stunden den Freundschaftsbund, der mich während Storms folgenden Jahren, ja noch über sein Grab hinaus, so reich beglücken sollte."

Der Haß Storms gegen die Potsdamer „Natur" war besonders charakteristisch für das innerste Wesen dieser feinsinnigen, aber im besten

Sinne spröden Dichterseele. „Für ihn gab es“, wie Pietsch ganz richtig an anderer Stelle hervorhebt, „immer nur eine Landschaft, der seine Liebe galt, die zu ihm mit vertrauter Stimme sprach: die seiner schleswig-holsteinischen Heimat. Die Potsdamer Natur schien ihm gleichsam infiziert von dem ihm antipathischen preußischen „Hof-Garde- und Lakaiengeist“, den ihm alles in dem preußischen Versailles, die Bäume und Steine wie die Menschen, zu atmen schien.“

Und doch kam diese vorübergehende Verbannung dem Dichter zu gute. Im Jahre 1852 war der besondere Abdruck von „Immensee“ aus den „Sommergeschichten und Liedern“ erschienen, im Jahre der Übersiedelung nach Potsdam hatte Storm zum erstenmal seine „Gedichte“ gesammelt. Er gewann damit die Teilnahme und die Freundschaft des Künstler- und Poeten-kreises, der seinen Mittelpunkt im Hause Franz Kuglers, des Kunsthistorikers, in Berlin fand. Während die Tageskritik in Storms „Immensee“ nichts anderes zu schauen vermochte als „anmutige Lyrik in Streckversen“ und, den inneren Reichtum, die tiefe Eigenart seiner Gedichte verkennend, sie unter die besseren der zahlreichen Gedichtsammlungen des Jahres reihte, wußte man in jenem Kreise, dem Paul Heyse, Th. Fontane, Adolf Menzel und viele andere angehörten, das große Talent Storms auf seine Innigkeit und Lebenswärme, wie auf seine Entfaltungsfähigkeit hin zu schätzen. Das belletristische Jahrbuch „Argo“ und das „Litteraturblatt“ des von Fr. Eggers redigierten „Deutschen Kunstblattes“ bezeugen, welchen Gewinnes für die Poesie man sich bereits bewußt war und welche innere Entwickelung man sich von Storm versprach. Die drei Jahre in Potsdam brachten Storm eine Fülle erfreulicher persönlicher Beziehungen, auch seine beiden Lieblings-dichter, Eichendorff und Mörike, lernte er damals kennen. Wie Schütze berichtet, „traf er mit Eichendorff im Hause Kuglers zusammen, im Freundes- und Frauenkranze einen heiteren Tag verlebend. Es war ihm nach seinen eigenen Worten fast unglaublich, daß er den Menschen leibhaftig sehen sollte, der diese geheimnisreiche poetische Welt erschaffen, welche nur im Abend- oder Morgengrauen oder in der Stille der Mondnacht aus verschwiegener Tiefe steigt. Im Herbst 1855 machte Storm mit seinen Eltern zusammen eine Reise in den deutschen Süden. Das Endziel war Heidelberg, wo der Vater studiert, bei Thibaut gehört hatte, auch von dem alten Johann Heinrich Voß in dem Rebgange seines Gartens empfangen worden war. Nicht eine Er-holungs- und Vergnügungsreise galt es allein; auch einen Lieblingswunsch wollte Storm sich erfüllen lassen: einen Besuch bei Eduard Mörike. Jetzt sollte der norddeutsche Dichter dem süddeutschen wirklich ins Auge blicken.“ In seinen „Erinnerungen an Mörike“ erzählte Storm nach zwanzig Jahren von dieser Begegnung, bei der er des schwäbischen Dichters letzte größere poetische Schöpfung, die entzückende und tiefsinnige Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, aus dem Manuskript kennen lernte.

Der volle Anteil des neugewonnenen Lebens- und Freundeskreises begleitete unseren Dichter in die Einsamkeit hinein, die ihm seine 1856 erfolgte Ernennung zum Kreisrichter in Heiligenstadt im Eichsfelde brachte. Die ehedem zum Mainzischen Kurstaate gehörige, streng katholische Stadt, „in der sie einem wohl den Hut vom Kopfe schlugen, wenn man ihre Prozessionen nicht grüßte, sonst aber gute Leute waren“, die so vom Weltgetümmel abgeschieden zwischen ihren Waldhügeln lag, behagte dem nach stiller Beschaulichkeit verlangenden Dichter. Wie in Husum rückten hier die Menschen von geistiger und geselliger Bildung, mit litterarischen und künstlerischen Neigungen enger zusammen, wie daheim konnte der Musikliebende einen Gesangverein gründen, der im Saale des Rathauses von Heiligenstadt gute Aufführungen veranstaltete, wie in Husum umgab ein engerer und vertrauter Kreis die glückliche Häuslichkeit Storms. Trotz alledem blieb die Sehnsucht nach der fernen Meeresheimat, halb genährt, halb gestillt durch die Besuche in Schleswig-Holstein, in der Seele dieser echt norddeutschen Menschen lebendig. Im Frühling 1857 schrieb er das Gedicht „Gedenkst du noch?“, in dem er die geliebte Frau ansprach:

Nun wird es wieder Frühling um uns her;
Nur eine Heimat haben wir nicht mehr.
Nun horch ich oft schlaflos, in tiefer Nacht,
Ob nicht der Wind zur Rückfahrt möge wehen;
Wer in der Heimat erst sein Haus gebaut,
Der sollte nicht mehr in die Fremde gehen.
Nach drüben ist sein Auge stets gewandt;
Doch eines blieb, wir gehen Hand in Hand.

Und im Geist versetzte er sich in den dichterisch reichen Jahren in Heiligenstadt, in denen seine Erzählungskunst reifte, fort und fort nach dem Norden. Von dem Hintergrunde schleswig-holsteinischen Lebens hoben sich die meisten seiner Gestalten ab, selbst wenn er ein Stück Leben in der Fremde schilderte, wie in dem Weihnachtsidyll „Unter dem Tannenbaum“, war es vom Hauch heimatlicher Erinnerungen durchdrungen, nur einigemal, wie in der prächtigen kleinen Novelle „Veronika“, vertauschte er diesen Hintergrund mit dem des Eichsfeldes und der augenblicklichen Umgebung. So vergingen sieben an äußeren Ereignissen arme Jahre, die letzten vor großen weltgeschichtlichen Stürmen. Der Name des Dichters war inzwischen in weiten Kreisen bekannt geworden, allmählich empfanden selbst diejenigen, die ihn als ein „anmutiges Miniaturtalent“ unterschätzt hatten, daß in Storm ein echtes und volles Talent der Lebens- und Menschendarstellung walte, dessen Grenzen gar nicht so leichthin zu bestimmen seien.

Die politischen Ereignisse von 1863 und 1864 rissen Theodor Storm aus seinem Stillleben in Heiligenstadt heraus, führten ihn nach Husum zurück. Sowie im Februar 1864 das Einrücken der preußisch-österreichischen

Heere Schleswig von seinen dänischen Drängern befreit hatte, beriefen die Husumer ihren Landsmann in das erledigte Amt eines Landvogts. Und da bei der damaligen Verworrenheit der politischen Lage die preußische Regierung den von Storm zur Übernahme dieses Amtes erbetenen Urlaub verweigerte, so forderte und erhielt der Dichter seine Entlassung aus dem preußischen Justizdienst. Wie im Sturme ging es heimwärts, ehe die neuen Verhältnisse der Heimat entschieden waren. Klar war nur eines, daß die deutschen Grenzlande nicht zum zweitenmal auf Gnade und Ungnade der dänischen Herrschaft überliefert werden würden, und mit dieser Hauptsache meinte Storm sich begnügen zu können. Gleichwohl überkam ihn beim Scheiden aus der Verbannung die Vorahnung, daß er sein neues Heimatglück mit irgend einem großen Opfer werde bezahlen müssen. Ein Jahr nach der Heimkehr, am 20. Mai 1865, wurde ihm die über alles geliebte Frau durch den Tod entrissen. Der erschütternde Verlust legte einen Schleier der Wehmut über des Dichters ganzes Dasein, mehr als je zuvor ward die Erinnerung seine Muse; jede Versuchung, um neues Glück zu werben, erstirbt in der Erkenntnis:

Doch frag ich dann: „Was ist das Glück?"
So kann ich keine Antwort geben
Als die, daß du mir kämst zurück,
Um so wie einst mit dir zu leben!

und die Gewißheit, daß das Beste des Daseins vorüber sei, verläßt ihn nicht mehr. Das tiefe persönliche Leid half ihm übrigens die Ungewißheit und die zum Teil drückenden Übergänge der öffentlichen Zustände leichter ertragen. Storm wandelte sich in dieser Zeit aus dem letzten schleswig-holsteinischen Landvogt in den ersten preußischen Amtsrichter des Landbezirkes Husum; im Oktober 1879 vertauschte er dann diesen Titel mit dem eines Amtsgerichtsrates. Die Hauptsache für ihn persönlich war, daß er in der Vaterstadt, wo in der alten Familiengruft nun auch der Sarg Frau Konstanzes stand, weilen durfte, die Hauptsache für das Land, daß es deutsch war und blieb und unverlierbar dem großen neuen Reiche angehörte. Knapp und karg schloß Storm mit den Reimzeilen:

Nun ist geworden, was du wolltest,
Warum denn schweigest du jetzund?
Berichten mag es die Geschichte,
Doch keines Dichters froher Mund!

seine politische Lyrik ab und wandte sich um so entschiedener, gleichsam durstiger zu den anderen Quellen seines Schaffens zurück. Ein guter Teil des Köstlichen, was er der deutschen Litteratur überhaupt gegeben hat, gehörte den beiden auf 1866 folgenden Jahrzehnten an. Als der Schmerz milder geworden war, baute der Dichter seinen zerstörten häuslichen Herd durch

eine zweite Verheiratung mit Dorothea Jensen aus Husum wieder auf. „Eine treue Mutter seiner Kinder, eine liebevolle Gattin ist ihm Frau Do, wie sie der Dichter nennt, geworden.“ (Schütze.) Danach brachte ihm das Leben nur noch eine große Veränderung; er entschloß sich im Jahre 1880, aus dem Justizdienst auszuscheiden und von Husum in eine mildere Gegend des alten Holstenlandes überzusiedeln. Zwischen Hademarschen und Hanerau erwarb er ein Grundstück und errichtete sich das Haus, in welchem er die letzten Lebensjahre in behaglicher Zurückgezogenheit verbrachte und in dem ihn dann auch, nach manchem vorangegangenen Leidenstag, der Tod am 4. Juli 1888 die Augen geschlossen hat. Seine letzte Ruhestätte hat der Dichter natürlich nicht im letzten Wohnort, sondern in Husum, in der alten Familiengruft, gefunden, die ihm im Leben oft genug und seit 1865 öfter als je im wachen Traum erschienen war.

Die Gesamtausgabe seiner Werke, die als „Theodor Storms Gesammelte Schriften“ (Braunschweig, bei George Westermann) seit 1868 hervortrat, hat der Dichter selbst bis zum vierzehnten Bande anwachsen sehen, weitere vier Bände, die nach seinem Tode erschienen, sind von ihm noch redigiert worden. Erst diese stattliche Sammlung hat es ermöglicht, Storm ganz gerecht zu werden und die Lebensfülle, die Mannigfaltigkeit, die in seinen kleinen für die oberflächliche Betrachtung gleichartigen Erzählungen enthalten ist, völlig zu überschauen und zu ermessen. Die tiefste Eigentümlichkeit Storms, das Verhältnis, in dem seine Dichtung zur Romantik wie zum modernen Realismus steht, alle Zauber, die wie goldene Lichter durch seine Wiedergabe bunter Schicksale und menschlicher Empfindungen wie durch seine Schilderungen spielen, werden wir erst bei liebevoller Versenkung in seine Welt inne. Man hat Storm den Dichter des deutschen Hauslebens, den letzten durch Mondnacht und Dämmerung traumwandelnden Romantiker, den Poeten der verklärten Resignation, den norddeutschen Mörike, den Ruysdael der Novelle genannt, und jede dieser Bezeichnungen trifft etwas von seinem Wesen, erschöpft dies Wesen aber nicht. Kein einzelnes Schlagwort faßt die Entwickelung des Dichters in sich, die von einfachen Anfängen bis zur höchsten Meisterschaft der Charakteristik wie der Situationsdarstellung reicht, ihren lyrischen Ursprung und Lebenshauch aber auch auf der Höhe der Meisterschaft nicht verleugnet. Indem der Dichter, was er durchlebt und innerlich geschaut hat, auch die dunkelsten und dramatisch gespanntesten Vorgänge, fast immer in das mildere Licht der Erinnerung taucht, erreicht er für die meisten seiner Handlungen und Gestalten eine Wirkung, die Erich Schmidt (in seinen „Charakteristiken“) mit den schönen Worten bezeichnet hat, daß diese Novellen „aus der Dämmerung hervorzuschweben und wieder in Dämmerung zurückzutauchen scheinen“. In dieser Neigung und nebenher in der Vorliebe Storms für das Geheimnisvolle, Verschleierte, traumhaft Ahnungsvolle, für unbewußte Gemüts- und

Blutregungen, für den Nachhall des Vergangenen im Gegenwärtigen liegt sein Zusammenhang mit der Romantik. Doch so vorwiegend bei ihm die Phantasie ist, niemals wird sie Phantastik, das hohl Gespenstige und der willkürliche Traum, der weder dem Natur- noch dem Gemütsboden entsteigt, haben in seiner Dichtung keinen Raum. Neben der dichterischen Macht, die verborgensten Regungen des Naturlebens, die geheimsten Schwingungen des Empfindens in Bild und Laut zu fassen, besitzt Storm die höchste Kraft, im Schlichtesten, scheinbar Alltäglichsten Dinge zu sehen und zu erlauschen, die keiner vor ihm erschaut und erlauscht hat. Hier trifft dann der Vergleich mit dem Meister von Harlem, den Goethe vor allen Malern einen Dichter genannt hat, vollkommen zu. — Wer in reicher ausgestatteten Bildersälen größere Gruppen von Gemälden Jakob Ruysdaels beisammen gesehen hat, ist auch sicher vom Zauber gewisser Schöpfungen erfaßt worden, die räumlich zu den kleinsten, stofflich zu den einfachsten, in der Ausführung hingegen zu den vollendetsten, uns im Tiefsten ergreifenden Bildern des holländischen Landschaftsdichters gehören. Sie sind schwer zu charakterisieren und nicht leicht voneinander zu unterscheiden, sie stellen meist nur ein Stück Feld oder Wiese, ein stilles Wasser zwischen wenigen Bäumen, ein einsames Haus, ein altes Gemäuer hinter Buschwerk, einen Weg längs einer hügelähnlichen Bodenanschwellung dar. In ihrem Licht, im Zug und Spiel der Wolken über diesen stillen Auen und Wassern, in einem unsagbaren Duft und Hauch liegt die Wirkung. Vermeintlich tausendmal gesehenen Dingen gewinnt der Maler einen poetischen Reiz ab, der uns gewiß macht, daß wir die Dinge eben doch nicht gesehen haben. Und in all dieser Poesie fehlt ein Moment schlichtester Wahrhaftigkeit und eindringlicher Wirklichkeit nicht. So oft der innerlich teilnehmende Leser sich gewisse Erzählungen Storms wieder vor die Seele ruft, so oft mag er sich auch an diese kleinen, einfachen, aber tief stimmungsvollen Bilder gemahnt fühlen, die ihn zu Zeiten mit ihrem geheimsten Reiz erfaßt haben. Die warme Belebung des Verborgenen, Weltabliegenden, Unscheinbaren wird, wo sie gelingt, in aller Kunst einen verwandten und gleich tiefgehenden Eindruck hervorrufen. Vor allem beziehen wir diese innerste Belebung auf die Darstellung menschlicher Zustände, scheinbarer Alltagsschicksale, auf Gestalten und Charaktere. Denn obschon Storm durch die feinsten und anschaulichsten Naturschilderungen entzückt, den landschaftlichen Hinter- und Untergrund seiner Menschenwelt wunderbar zu stimmen weiß und sich der Wechselwirkung zwischen dem Leben in der Natur und dem Seelenleben der Menschen fortwährend bewußt bleibt, so ist er Dichter, kein dichtender Landschaftsmaler wie Matthisson und Stifter.

Theodor Storm war ein poetischer Künstler, der nicht nur die Gesetze seiner Kunst vollkommen anerkannte, sondern an sich und andere die höchsten Forderungen stellte, die sich aus diesen Gesetzen ergeben. Wie er

vom lyrischen Gedicht forderte, daß der Gehalt in knappsten, zutreffendsten Worten ausgeprägt sein müsse, da bei dem geringen Umfang schon ein falscher oder pulsloser Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören kann, daß die Worte durch die rhythmische Bewegung und die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und wieder in Empfindung aufgelöst werden müßten, „denn das lyrische Gedicht soll in seiner Wirkung dem Leser zugleich eine Offenbarung und Erlösung oder mindestens eine Genugthuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können" (Storms Vorwort zum „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", 1870), so betrachtete er auch die Novelle als eine Form, die sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhaltes eigne, die epische Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung sei. „Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst." Ein Dichter, der von solcher Anschauung durchdrungen war, konnte nie in Gefahr kommen, in lyrischer Virtuosität die eigene starke Empfindung zu verdünnen oder die Novelle für unpoetische und lebensarme Motive zu mißbrauchen.

Die Lyrik Storms hat ihn durch das Leben begleitet, er hat nicht bloß „in der Jugend Drang" gesungen, wenn es auch eine Zeit gegeben hat, in der die Lieder im rascheren Flusse aus der Tiefe eines bewegten Herzens strömten, und eine andere, in welcher seine Gedichte wie ein aufspringender Strahl die Felsrinde wortlosen Schmerzes sprengten und rasch wieder in stummes Leid zurücksanken. Es giebt wenige Lyriker, die in einer so knappen Zahl von Gedichten einen so großen Reichtum der Empfindungen und Stimmungen ausgesprochen haben und in einer Augenblicksempfindung, die rein und schön wiedergegeben ist, die bleibende Empfindung von Jahren zu spiegeln wissen. Storm ist nichts weniger als ein ausschließlicher Liederdichter, obschon er Liedweisen findet und hat, die den innigsten Klang, die geheimnisvolle Kraft des Volksliedes besitzen, obschon Gedichte wie „Mondlicht", das einzig schöne „Klingt im Wind ein Wiegenlied", „Schließe mir die Augen beide mit den lieben Händen zu", „Trost", das tiefelegische „Über die Heide wandert mein Schritt, dumpf aus der Erde wandert es mit", das plattdeutsche „Gode Nacht", das „Weihnachtslied" und „Oktoberlied", „Das macht, es hat die Nachtigall" ihre Musik schon in sich tragen und gar nicht auf den Komponisten zu warten brauchen. Die lyrische Kraft Storms bewährt sich nicht minder in der Art, wie er Bilder mit einer lyrischen Stimmung erfüllt und durch eine einzige Wendung in ein voll abgerundetes Gedicht wandelt; „Abseits", „Die Stadt", „Meeresstrand", „Hyazinthen", „Morgane", „Ostern", „Weihnachtsabend", „O süßes Nichtsthun", „Zur Nacht", „Gedenkst du noch?", „Verloren", „Letzte Ein-

kehr" sind wundervolle Proben dieser Art. — Wenn Schütze und andere Kritiker betonen, daß Storm aller Gedankenpoesie durchaus abhold gewesen sei, so sollte dies billigerweise heißen: aller unausgereiften, nicht durch Phantasie und Gemüt in unmittelbare Poesie verwandelten, aller rein rednerischen und didaktischen Verskunst. Denn nicht nur an Gedanken, sondern auch an Proben echter Gedankendichtung ist Storms Lyrik reich. Der patriotischen Gedichte von 1848 bis 1863 ist schon gedacht worden, sie reihen sich ausnahmslos dem Besten an, was unsere politische Lyrik hervorgebracht hat, Bild und Ausdruck sind hier überall aus einer starken und heißen Empfindung des Dichters geboren. Gedichte aber wie „Im Zeichen des Todes", „Für meine Söhne", „Ein Sterbender", „Beginn des Endes", das erschütternde „Geh nicht hinein" sind gedankentief, ohne darum das Bildliche, Lebendige, menschlich Ergreifende jemals mit dem reflektierenden Besprechen der Dinge zu vertauschen, das die Gedankenpoesie in Verruf gebracht hat. Andere Eindrücke und Aussprüche wandelt Storm durch epigrammatische Zuspitzung zum Gedicht und sucht selbst im Epigramm noch die sinnliche Klangwirkung der echten Lyrik festzuhalten:

Die Sense rauscht, die Ähre fällt,
Die Tiere räumen scheu das Feld,
Der Mensch begehrt die ganze Welt.

Wo dies aber nicht angehen will, überwindet der Dichter die freche Welt der Prosa und den inneren Widerspruch der Empfindungen mit seinem goldenen Humor. Gedichte wie „Vom Staatskalender", „Von Katzen", „Gesegnete Mahlzeit", „Aus der Marsch", der „Stoßseufzer" und das „Inserat", der „Seufzer des Edelfräuleins", die „Engel-Ehe" bezeugen die Kraft wie das anmutige Spiel dieses Humors, der in den Novellen in prächtigen Situationen und Zügen wiederkehrt.

Der Romanzenpoesie, der poetischen Erzählung oder der Novelle in Versen (wie sie jetzt heißt) neigt Theodor Storm nicht zu, seine erzählenden Gedichte wandeln sich entweder in lyrische Balladen im Vokston, wie „Geschwisterblut", oder sie sind Märchen wie „Tannkönig" und das köstliche „In Bulemanns Haus". Storms Lyrik stößt, wie jedes Element der lehrhaften Reflexion, so auch jedes Element des Stoffes, der Zustände, das sich nicht in Stimmung tauchen läßt, unbedingt aus. Und fast könnte es den Anschein gewinnen, als ob das Urteil von D. Fr. Strauß über seinen Landsmann Mörike: „er ist ein Dichter, jeder Zoll ein Dichter und nur Dichter. Kaum scheint es denkbar, daß das letztere ein Mangel ist, und doch möchten wir Mörike stärkere Assimilationsorgane wünschen; aus luftiger Kost lassen sich nur zarte poetische Fäden spinnen", auf Storm vollständig zutreffen würde. Aber doch lebt und pulst in Storms Lyrik ein Etwas, ein Hauch heißer Leidenschaft, ein starkes Lebensgefühl, ein untrüglicher

Instinkt für Wert und Unwert der irdischen Dinge, die den verstehenden stillen Leser mit der Gewißheit erfüllen, daß der Dichter hinter der Dornröschenhecke träumerischen Weltvergessens und märchenhaften Zaubers wohl rasten, aber nicht leben mag. Seine aus tiefstem Erleben quellenden Gedichte, die zumeist mit ihren Anfangszeilen überschrieben sind: „Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt", „Du willst es nicht in Worten sagen", „Wohl rief ich sanft dich an mein Herz", „Im Herbste" (Es rauscht, die gelben Blätter fliegen), „Einer Toten", „Eine Fremde", „Tiefe Schatten", bergen Keime in sich, die nur durch eine ganz besondere Ungunst des Geschickes unentfaltet hätten bleiben können. Zu seinem und unserem Glück aber galt bei ihm die Losung:

Ein Grab schon weiset manche Stelle,
Und manches liegt in Traum und Duft;
Nun sprudle, frische Lebensquelle,
Und rausche über Grab und Kluft!

Der Übergang von Th. Storms Lyrik zu seiner Prosadichtung bilden die verschiedenen Zeiten, aber doch größtenteils der Jugendperiode angehörigen Märchen und demnächst die Stimmungsbilder und einzelnen Scenen, die den Kern einer Erzählung oder eines Idylls in sich tragen, ohne ihn voll auszureifen. Den gespenstigen Märchen, in denen sich die Jugendneigung des Dichters für E. T. A. Hoffmann noch kundgiebt („In Bulemanns Haus"), gesellen sich die reizvolleren halb humoristischen „Hinzelmeier", „Der kleine Häwelmann", endlich des köstlichste von allen „Die Regentrude", ein Meisterstück, in dem das Erz einer frischen Dorfgeschichte, das rote Gold der Sage so zusammengeschmiedet sind, daß die Lichter der verschiedenen Metalle zu einem Glanz ineinanderfließen. Realistisch, aber in eine traumhafte Stille gerückt, die ja auch dem Leben angehört, sind die reizvollen kleinen Bilder „Marthe und ihre Uhr", „Im Saal", „Im Sonnenschein", „Wenn die Äpfel reif sind", „Posthuma", „Ein grünes Blatt", von denen einzelne bereits eine Novelle einschließen, die sich der Leser mit nachsinnender Phantasie ergänzen mag. Der Stimmungsreichtum schon dieser kleinen Geschichten ist außerordentlich, welch ein frohes Behagen in der kleinen Rokokogeschichte „Im Saal", welch eine Nachtschwüle in „Posthuma"! Der Vortragsweise dieser kleinen Szenen und Geschichten ist die von Storms „Immensee" verwandt; auch hier in jenem ersten vom größeren Publikum mit Enthusiasmus aufgenommenen Büchlein giebt er nur Scenen, gleichsam die poetischen Spitzen eines ganzen Lebensromanes. Wie grüne Laubkronen, die hinter Mauern emporsteigen und die Schattengänge eines Gartens erraten lassen, wie am Hügel aufblitzende Lichter, die die Häuserzeile bezeichnen, wirken diese Scenen. Und schon sind wir hier in die Welt versetzt, welche in Storms Novellistik ihre vielseitigste Wiedergabe, ihre poetische Verklärung gefunden hat. Die Bilder werden reicher, größer, mannigfaltiger, die

Menschengesichter schärfer, individueller; zurückliegendes und künftiges Leben spielt in die gegenwärtige Handlung oder auch in die schlichten Vorgänge eines Tages herein. Ob man Idyllen, wie „Unter dem Tannenbaum", „Abseits", über denen alle norddeutsche Weihnachtspoesie liegt, ob man Geschichten, wie „Angelika", Novellen nennen darf, mag fraglich sein, gewiß bleibt, daß auch sie vom Licht tiefgelebter, tiefempfundener Wirklichkeit erfüllt sind, daß sie unseren Blick unwillkürlich in die Welt norddeutschen Familientums, norddeutscher Empfindung, Anschauung und Sitte hinauslenken, der Storm seine Stoffe, wie seine Gestalten entnommen hat.

Der Blick Storms reicht in dieser Welt durch die Jahrzehnte und Jahrhunderte zurück, er reicht auch „von den untersten Volksklassen, deren Tüchtigkeit und eigenste Tugenden er wie einer versteht, bis in die Kreise der freiesten und tiefsten Bildung. Indes sind es die bürgerlichen Schichten, die durch mäßigen Wohlstand und den traditionellen Wunsch, ihren Kindern ein ähnliches oder besseres Schicksal zu sichern, sich auszeichnen, in denen seine Novellen zumeist spielen, aus denen er seine reichsten und originellsten Charaktere gewinnt. Alle diese Menschen wurzeln in stärkster Weise im Boden der Familie, des Hauses im engeren Sinne; bei allen spielen die Kindheitserinnerungen, die frühesten Umgebungen eine stärkere Rolle, als es bei Gleichgesinnten und Gleichgestellten aus anderen Landschaften der Fall sein würde. Bei ihnen allen ist ein konservatives Element vorwaltend, welches sich in ihrem Thun und Lassen, in Anschauungen und Gewohnheiten geltend macht. Männer und Frauen erscheinen in der eigentümlichen Gebundenheit einer minder strengen als spröden Sitte, im Gefühl der Verantwortlichkeit gegenüber einer herrschenden Lebensauffassung, die zwar die freie Selbstbestimmung, eine edle Leidenschaft oder wärmere Neigung nicht ausschließt, aber nur unter besonderen Bedingungen anerkennt und in ihre Welt aufnimmt, wachsam, besorglich und zurückhaltend. Sie sind von der Meinung ihrer Umgebungen bis auf einen gewissen Punkt stärker abhängig als die lässigeren oder gleichgültigeren Kinder anderer Stämme. Doch so wunderbar und scheinbar unlöslich mit dem Boden ihrer Überlieferung und Gewohnheit die Charaktere verwachsen sind, welche Storm darzustellen liebt, alle diese Menschen sind doch andererseits starke, bis zum Trotze selbständige, ihres eigensten und innersten Lebensrechtes vollbewußte Individualitäten. In diesen ehrbar nüchternen, verständig prüfenden und wägenden, in hergebrachter Ordnung hinlebenden Naturen waltet geheim eine starke Phantasie, eine entschlossene Sehnsucht, sich ein Stück Leben nach ihres Herzens Wunsch zu gewinnen. Sie alle sind bereit, unter Umständen in den schroffsten Konflikt, ja in das unversöhnbarste Zerwürfnis mit allen Gewohnheiten zu treten, sobald sie sich im Innersten ergriffen fühlen. Sie haben wenig Neigung, sich in den Dingen des täglichen Lebens ihrer Einbildungskraft zu überlassen oder ihre Wünsche über das Herkömm-

liche hinauszutreiben. Aber irgend einmal in entscheidenden Momenten kommt es über sie, werden sie der Glut und zugleich der Kraft ihres Herzens inne, einmal müssen sie dem Zug ihrer Empfindung folgen, der ihnen sagt, daß sie frei sind und sich in der Hauptsache das Leben selbst zu schaffen haben. Eben unter diesen Menschen hat die starke und tiefe Liebesleidenschaft, hat die Treue einer nach außen unscheinbaren Neigung Raum — wir stehen auf dem Küstenboden, dem in altersgrauen Tagen das Lied von Gudrun entstammt ist." (Stern, Geschichte der neueren Litteratur. Bd. 7, S. 221.)

Freilich nicht jede dieser eigentümlichen und schweigsamen Naturen erringt im Kampfe mit der harten, zähen, herkömmlichen Welt den Sieg oder auch nur im Kampfe um das, was ihr als das Höchste gilt, den tragischen Untergang. Storms Blick „ruht zu rein und sicher auf den Dingen", er ist zu sehr vom tiefsten Anteil am Leben erfüllter Dichter, um sich über die verhängnisvolle Verkettung menschlicher Schicksale, über Schuld und Irrtum, über den geheimsten Zusammenhang von Schwächen und Lebensresultaten, über die Stellen im Weg, an denen nicht vorbeizukommen ist, schönselig zu täuschen. Er ist ein besserer und selbst ein schärferer Realist als viele, die sich so nennen, und hat der Natur tiefer ins Auge geblickt als diejenigen, die sich einbilden, jedes Augenlid der ewigen Mutter durch die Lupe gesehen zu haben. Eben darum giebt es eine ganze Gruppe von Stormschen Novellen, die in den Schleier der Resignation gehüllt sind. Die Menschen dieser Novellen haben sich mit ihrer Schuld, ihrem Geschick oder mit beidem abgefunden, und nur in besonderen Augenblicken springt ihnen die Erinnerung an das Vergangene über die schweigsamen Lippen. Die älteste in der Reihe dieser Novellen war „Immensee"; aber was hier noch in bloßen Umrissen, den weichsten Umrissen, angedeutet ist, trat rasch genug schärfer und eindringlicher hervor. Das wehmütige „Sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war gar so tief" zittert durch alle diese verschiedenen Zeiten entstammenden Novellen hindurch. Die Technik der bloßen Randzeichnung, bei welcher Zwischenscenen und Glieder fehlen und vom Leser ergänzt werden müssen, läßt Storm bald hinter sich; aber immer waltet auch in den ausgeführten, voll abgerundeten Resignationsgeschichten noch ein unausgesprochenes, nur zu ahnendes, der Grundstimmung entsteigendes Etwas; das innere Leben von Jahren drängt sich in eine Stunde hinein, die sichtbar und fühlbar wird; das Licht aus der Vergangenheit fällt gedämpft oder hell, aber immer magisch auf den einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt. Die Kunst Storms bewährt sich auch darin, daß er, sobald er seine Novellen als Erinnerungen anderen in den Mund legt, das Motiv, aus welchem die Verstummten sprechen oder schreiben, sehr deutlich zum Bewußtsein bringt. Und gleichwohl ist diese Kunst durchaus unaufdringlich und stört niemals mit einem Zug prosaischer Absichtlichkeit

die poetische Stimmung. Gilt alles dies, um bei der Gruppe der Resignationsnovellen zu bleiben, schon von „Angelika“, in welcher Novelle ein trostloses Leben aus der Schwäche des allzu besonnenen Mannes erwächst, der die Liebe eines Mädchens, das sich ihm treu zu eigen giebt, nicht festzuhalten vermag und ihr herzlich einfaches „Wir müssen doch auch hoffen!“ mit kränklicher Klugheit unter die Füße tritt, bis es zu spät ist, gilt es von einer Geschichte wie die des Doktors in „Drüben am Markt“, so gilt es noch mehr von den größeren Novellen dieser Art. Die vorzüglichsten dieser größeren sind wohl „In St. Jürgen“, mit der Prachtgestalt der Agnes Hansen, und „Ein stiller Musikant“, mit der Lebens- und Leidensgeschichte des alten Musiklehrers Christian Valentin, dessen Leben an der unüberwindlichen Schwäche scheitert, die im Augenblick nicht zu thun und zu leisten vermag, was Welt und Leben fordern, und der doch so viel Ernst und Liebe und echte Musik in der Seele trägt. Die Resignation der Menschen der erstgenannten Novelle ist herber und bitterer als die des stillen Musikanten; es geht ein Zug tiefster Wehmut hindurch, das Leben des Mannes, der das Wiederkommen fünfzig Jahre lang nicht vergessen, aber unmöglich gefunden hat, enthüllt einen der Abgründe, die im stillsten, scheinlosesten bürgerlichen Dasein liegen und an denen alle, außer dem Dichter und Herzenskündiger, achtlos vorübergehen. In andere Regionen erscheint die Resignationsnovelle in Schöpfungen wie „Eine Halligfahrt“ und „Eine Malerarbeit“ erhoben, beide zu Storms fesselndsten, wenn auch nicht vollendetsten Arbeiten gehörig.

In der Reihe der Stormschen Novellen, deren Ausgang ein völlig tragischer ist, begegnen uns drei, in denen je ein blühendes junges Menschendasein vor der Zeit erlischt, je eine junge Mädchengestalt den Tod im Wasser sucht oder findet, da sie im Bewußtsein nicht den Halt und auf der Erde nicht die Scholle hat, um weiter zu leben. Drei so grundverschiedene Gestalten wie Fräulein Anna Lene in der Novelle „Auf dem Staatshof“, Lenore Beauregard in der Novelle „Auf der Universität“ und die dunkelbraune Guitarrespielerin Kätti Zippel in der Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude“ verfallen dem gleichen dunklen Schicksal; durch die Motive aller drei Novellen geht insoweit eine gewisse Verwandtschaft, als die unglücklichen Mädchen sämtlich durch einen fremdartigen Zug, eine Erbschaft des Blutes oder eine Mitgabe der umgebenden Verhältnisse von der Welt des klaren, hellen Tages getrennt sind. Der Dichter findet hier die ergreifendsten, erschütterndsten Laute, die uns verständlich machen, daß die Unglücklichen einem unüberwindbaren Schicksal verfallen. Anna Lene will das Geschick ihres verkommenen Hauses, ihrer unseligen Vergangenheit nicht über den jungen Arzt bringen, der ihre Augen von den Schatten des Ehemals in die Welt zurückwenden will; die furchtbare Ruhe des Todes liegt über ihrem letzten Gespräch mit dem Jugendfreunde: „Sieh, Anna Lene,

sagte ich, die Erde schläft; wie schön sie ist." „Ja, Marx," erwiderte sie leise, „und du bist noch so jung!" — Die arme Lore, die im irrigen Glauben an die Untreue ihres Geliebten dem übermütigen frechen Studenten anheimgefallen ist, den sie den Raugrafen nennen, antwortet auf die Frage, ob ihr niemand helfen könne: „Er war, da er noch lebte, nur ein armer, thörichter Mann, aber er war doch mein Vater, und es hat mich sonst doch keiner so geliebt — er würde mich auch jetzt noch nicht verstoßen", und auf die Frage, ob sie von jenem Menschen nicht los könne: „O doch", sagte sie leise — sie blickt schon in den Tod hinab. Die arme thörichte Kätti, die einen flüchtigen Augenblick wähnt, sich die Liebe des stattlichen Dr. Wulf Fedders erringen zu können, fühlt sich in die Tiefe hinabgezogen, als Wulf Fedders zu seiner Braut, der blonden Majorstochter, leichthin sagt: „Nur die Wirtstochter! Die Tochter aus der Wald- und Wasserfreude!" und die schmerzliche Wiederholung dieser Worte ist das letzte, was wir von ihr vernehmen. Naturtreu, herb und fast grausam stellt der Dichter hier Geschicke dar, die vom Wesen der Welt, der Unzulänglichkeit alles Menschlichen unzertrennlich scheinen; die Stimmungspoesie, mit der er die Wirklichkeit umwebt, das grelle Licht läutert, mindert nichts von der Tragik des Geschehens und der inneren Notwendigkeit des Geschehens. — Eine beinahe noch schwülere Stimmung, eine traumhafte und doch nur allzu wirkliche Tragik geht durch die Novelle „Waldwinkel" hindurch, die in der Meisterschaft der Komposition, des Unmerklichen und doch Eindringlichen, in der Einführung der Vorgeschichte sowie im zitternden Glanz des darüberliegenden Lichtes selbst unter Storms Novellen ihresgleichen sucht. Das späte Begehren eines um seinen Anteil am menschlichen Glück Betrogenen, eines vornehmen, innerlich vereinsamten Mannes, der Traum, in seine Weltabgeschiedenheit eine jugendliche Genossin, ein armes, verlassenes Mädchen, mit hereinzuziehen, wird scheinbar erfüllt. Ohne allzu großen Widerstand ergiebt Franziska dem Durstigen Leib und Seele. Unbedenklich hat er sich über die Sitte der Welt hinausgesetzt, er fühlt sich zu nichts verpflichtet. Im Augenblick aber, wo ihm das Mädchen innerlich wert wird, wo er sie festhalten möchte für immer und zu sich heraufheben will, wird die Jugendliche die Züge des Alters in seinem Gesicht gewahr, der Abgrund thut sich auf, über den sie nicht mehr hinüberkommt; rücksichtslos hart, wie sie geschildert ist, bricht sie ihm die Treue und entflieht mit einem jungen Bewerber. Der Ausklang des Abenteuers ist vollständig der einer schrill zerreißenden Saite, und es nimmt sich förmlich komisch aus, wenn Storm angesichts so herber und so tiefreichender Konflikte der Süßlichkeit angeklagt wird. Mit wunderbar feinem Takt hat der Dichter den weltmüden Helden in „Waldwinkel" in der Zeit der Demagogenverfolgungen groß werden lassen. — Während in all den genannten Novellen das tragische Ende dem Kampf einfachster Weltverhältnisse entwächst, neigt die Novelle „Draußen im Heidedorf" schon den

Erfindungen Storms zu, in die ein dämonisches Element, ein Element des Volksaberglaubens und unüberwindbaren Vorurteiles hineinspielt.

Tragisch verlaufen auch die meisten oder wenigstens eine gute Anzahl jener Stormschen Novellen, die dem Dichter aus seiner langjährigen Beobachtung, seiner treuen Teilnahme an Leid und Freud in den Bürgerhäusern seiner Vaterstadt und seiner Heimatprovinz aufgegangen sind. Wenn man sagt, diese Novellen seien realistischer, individueller als andere, deren schon gedacht wurde, so ist das nur eine halbe Wahrheit. Die äußeren Lebensverhältnisse und Zustände der handelnden Personen spielen hier stärker mit, bestimmen oder verschärfen gewisse Empfindungen, helfen nicht bloß den Hintergrund anschaulich malen, sondern greifen in Schicksal, Glück und Leid, Schuld und Nichtschuld der durchgehend vorzüglich gezeichneten Charaktere mit herein. Da haben wir das Prachtstück „Carsten Curator", mit der harten Ehrenhaftigkeit des Helden, die doch zweimal: in der willenlosen Liebe zu seinem schönen ausländischen Weibe, in der bitteren Sorge für den leichtsinnigen Sohn aus unseliger Ehe ins Wanken gerät und sich zuletzt zu so erschütternder Gewalt erhebt wie die des greisen Nettemayer in Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde". Verwandt, beinahe noch schärfer in den Linien, furchtbarer in der Wirkung ist das Nachtstück „Hans und Heinz Kirch", in welchem der Vater den Sohn, der nicht eingeschlagen ist, zu Grunde gehen läßt und der verwilderte Gesell nur im Herzen der kleinen Wieb, der Jugendliebe, noch einem wärmeren Gefühl begegnet, bis sein Tod das Gewissen des Alten weckt und rührt. Da sind die tief eigentümlichen Novellen „John Riew", in die wie in „Carsten Curator" die Vererbung durch Blut hineinspielt, und „Schweigen", in welcher der Held seinem jungen Weibe verhehlt, daß er einmal einen Anfall von Geistesstörung bestanden hat und nun vom Schuldgefühl seines Schweigens und der drohenden Furcht vor Wiederkehr der Krankheit beinahe in den Tod getrieben wird. Liegt hier das Motiv, das den jähen Untergang jungen frischen Glückes droht, in der Schuld des Helden, so sehen wir in der Novelle „Im Brauerhause" Behagen, Wohlstand, bürgerliche Ehre und bescheidenes Selbstgefühl einer wackeren Familie durch die unabwehrbare Zusammenwirkung des neidischen Zufalles und abergläubischen Volksvorurteiles beinahe vernichtet; erschütternder ist kaum jemals die Hilflosigkeit gegenüber der gespenstigen Macht eines albernen Gerüchtes dargestellt worden. Eben weil diese wortkargen, norddeutschen Menschen so gar kein Pathos entfalten, so furchtlos dem Geschick die harte Stirn bieten, während ihnen der Gram das Herz zerfrißt, wirkt die Geschichte bis zum Schmerzlichen; das Stück Humor, das in ihr gleichwohl steckt, kann in der schwülen Enge sich nicht frei entfalten. — Gleichfalls bis hart an das tragische Ende herangeführt, dann aber durch eine glückliche Wendung in die sonnig erquickliche Stimmung des Beginnens zurückversetzt, erscheint die Novelle „Bötjer

Basch", eine jener Produktionen, in denen der Reiz der Sittenmalerei, der glücklichsten und stimmungsvollsten Beobachtung des Kleinlebens, das tiefe Menschenleid, das die Erfindung mit einschließt, gleichsam abtönt und mildert. Ganz unversöhnlich und tief in die Seele schneidend ist eine Novelle, die auf der Grenze der bürgerlichen Welt steht, in welcher sich die vorher genannten Geschichten bewegt und abgespielt haben. Ein lebendiges Zeugnis dafür, daß der Dichter die Nachtseiten auch seiner Welt kennt, ist „Der Herr Etatsrat", wohl diejenige Novelle Storms, die den Idealen der modernen Häßlichkeitsästhetiker am ehesten entspricht. Ein harter, nahezu wahnsinniger Mensch, unter dessen Druck zwei arme Kinder ihrem Untergang entgegengehen, steigen der Etatsrat und das Schicksal der Seinen als eigene Erinnerung Storms aus der Schüler- und Studentenzeit empor, eine Erinnerung, die eines jener Verbrechen enthüllt, für die es keine Strafgesetze auf Erden, selbst keine sittliche Verurteilung innerhalb eines gewissen Zeitraumes — solange es nämlich noch nicht zu spät wäre — innerhalb der kleinen Welt giebt, in deren bürgerlichen Schutz sich Sternow begeben hat.

Eine Novellengruppe von großer Bedeutung für die Gesamtbeurteilung Storms sind die fünf Novellen, in denen der Dichter sich nicht bloß auf den Boden vergangener Zeit und Zustände zurückversetzt, sondern in denen die Handlungen und Schicksale, die Konflikte aus den Vorbedingungen der Zeit, aus der anders gearteten Bildung und der Härte der Gewohnheit mit hervorgehen. Daß Theodor Storm keine historischen Novellen im allgemeinen und alltäglichen Wortsinn zu schreiben vermochte, bedarf nach allem schon Gesagten keiner Betonung mehr. Das menschliche Schicksal und die menschliche Empfindung stehen dem Erzähler weit über aller Zeitfarbe, so vortrefflich Storm auch diese wiederzugeben versteht. Unter den Hilfsmitteln, deren er sich hierfür bedient, ist das einfachste, das Fingieren alter Aufzeichnungen, stets das wirkungsvollste, und da für das Urteil immer der poetische Gehalt, die Stärke des auch heute noch menschlich ergreifenden Motivs bestimmend ist, so möchten wir von den fünf Novellen den drei „Renate", „Eekenhof", „Aquis submersus" den Vorzug geben, während die beiden anderen „Zur Chronik von Grieshuus" und „Ein Fest auf Haderslevhuus" in die zweite Reihe treten, so schöne Einzelheiten sie aufweisen. Der grundverschiedene Zeithintergrund in beiden letzteren Novellen ist mit außerordentlicher Meisterschaft behandelt, das Geschick des jungen Rolf Lembeck und der schönen Dagmar Ravenstrupp zieht uns mit aller Poesie einer alten tragischen Ballade in die Welt des Mittelalters, des vierzehnten Jahrhunderts hinein, während wir durch die „Chronik von Grieshuus" in die verworrenen Zustände Schleswig-Holsteins am Ende des siebzehnten, am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts blicken. Familienerinnerungen, Sagen und Volksüberlieferungen aus dieser Unheilszeit geben die Thatsachen, Dämmerung

und Nebel über der Heidelandschaft, die der Schauplatz ist, Düsternis in den Geistern und Gemütern die Stimmungen zu den Schicksalen, in deren Mittelpunkt der Brudermord des Junkers Hinrich an seinem Bruder Detlev und gegen das Ende hin der Tod des schönen Rolf von Grieshuus stehen. „Wenn Storm hier das sonst nur eben aufsteigende fatalistische Element deutlich sich ausprägen läßt, so bleibt er doch der roh äußerlichen Wirkung der Schicksalstragödien fern.“ (Schütze.) Doch was sich auch für diese Novelle sagen läßt, in die der Stoff eines großen Romanes etwas gewaltsam hineingepreßt ist, die drei vorgenannten erheben sich jedenfalls darüber. „Renate“, die Geschichte der Liebe eines protestantischen Pfarrersohnes und nachmaligen Geistlichen zu einem schönen Mädchen, das der Volksaberglaube als Schwarzkünstlerin brandmarkt und vor dem der eigene Aberglaube des braven Johannes neben der Liebe, neben dem Gefühl, „du kannst sie nimmer lassen, in diesem Weibe ist all dein irdisch Glück“, dumpfe Furcht hegt; „Eekenhof“, in der das Geschick eines aussterbenden Adelsgeschlechtes in halb dämmerndem Zwielicht geschaut und dargestellt wird, eine Novelle von höchster Feinheit der Stimmung und wunderbarer Kraft der Farbe; endlich, über alle anderen chronikartigen Erzählungen hinausragend, eine Perle der gesamten Stormschen Novellistik, die schöne, tieftragische und tiefpoetische Erzählung „Aquis submersus“, ihrem Helden, dem Maler Johannes, dem namenlos gebliebenen Schüler des Bartholomäus van der Helst in den Mund oder vielmehr in die Feder gelegt, ein Meisterwerk der Erzählungskunst, wie es auch Meistern nicht immer gelingt. So stark als schlicht in der Charakteristik, so phantasievoll und natürlich zugleich, so tief als einfach in der demütigen Empfindung, in der eine Buße, die die Schuld zehnfach überwiegt, vom Helden und der Heldin getragen wird, so fesselnd und mit geheimnisvoller Kraft Bild und Wort treffend, muß „Aquis submersus“ als ein seltener Triumph der archaistischen Novelle gelten.

Der Aberglaube, der in den letztgenannten Novellen, auch noch in „Aquis submersus“, eine so große Rolle spielt, erscheint in einigen der Gegenwart näher liegenden Novellen Storms in Wahnvorstellungen oder in das dunkle Gefühl eines großen Weltganzen und eines düsteren Zusammenhanges dunkler Erscheinungen verwandelt. Wenig anmutend tritt uns das erstere in der Novelle „Im Nachbarhause links“ gegenüber; anziehender, menschlich wärmer und bei allem Phantastischen doch von großer realistischer Kraft wirkt das zweite in der Novelle „Der Schimmelreiter“, einer der letzten Arbeiten Storms, mit, die ein phantastisches, geheimnisvolles Element mit einer scharf realistischen Charakteristik verbindet.

Eine kleine Welt voll wunderbarer Lichter, frischer Düfte, voll aller Lebensherrlichkeit thut sich auf, wenn wir zu den Novellen des Dichters gelangen, in denen das Leben vom hellen Sonnenlicht bestrahlt wird, in denen wir mit dem Helden einer dieser Novellen, dem Professor Hinrich Arnold,



und seiner Geliebten Anna in den hohen hellen Tag treten. Da begegnen uns im Eingang dieser vom Glücksgefühl, von der poetischen Überzeugung, daß das Leben schön sei, erfüllten Gebilde zwei Kabinettstücke in den lichten Farben zurückliegender, doch nicht allzuweit zurückliegender, still behaglicher Tage. „Die Söhne des Senators", einen unblutigen, humoristisch ausklingenden Zwist zweier Brüder um einen Garten, den kleinsten Teil einer reichen Erbschaft, in entzückender Leichtigkeit und mit jener feinen Ironie darstellend, durch welche der Dichter seine Gestalten oft in die günstigste Beleuchtung rückt. Das zweite, „Beim Vetter Christian", hat eines der tausendmal gebrauchten Motive: die Heirat eines jungen Gelehrten, der auf dem besten Wege ist, ein vertrackter Hagestolz zu werden, mit einem liebenswürdig beweglichen Mädchen, das freilich nicht zum Patriziat der kleinen Stadt gehört, aber eben diesem Patriziate zur Auffrischung und Zierde gereichen wird. Der Reiz liegt hier ganz ausschließlich in der Behandlung und in der eigensten Vertrautheit des Dichters mit allem, was zu den Äußerlichkeiten älteren deutschen Hauslebens gehört.

In die Reihe dieser Novellen Storms rücken aber auch solche, in denen das Glück von vornherein nicht so gewiß, der Widerstand der Welt nicht so unwesentlich ist und nicht in so grotesker Verkörperung auftritt wie in der alten Karoline der Novelle „Beim Vetter Christian". Alle diese Novellen sind durchgehend von der vollen Lust des Dichters an seinen Gestalten erfüllt, vom Hauch reiner Schönheit durchweht, in jede aber ragt eine feindliche Macht hinein, die mit Liebe, Kraft und Duldung überwunden werden muß. Die Novellen „Späte Rosen", „Von Jenseits des Meeres", „Auf dem Schlosse", „Pole Poppenspäler", „Viola tricolor", „Psyche" hinterlassen sämtlich einen anderen als den Resignationseindruck, das frische Lebensgefühl waltet in allen vor; nur in „Späte Rosen" ist es ein halbes Glück, das dem Helden in jahrelang versäumter Erkenntnis von der leiblichen Schönheit und Anmut seines eigenen holden Weibes in den Schoß fällt. Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Empfindung, der künstlerische Ernst, der bei jeder neuen Erfindung vor dem Problem eines neuen Vortrages steht, die lebendige, immer gleich warme, liebevolle Charakteristik so grundverschiedener Gestalten, als Hinrich Arnold in der Novelle „Auf dem Schlosse", der Drechslermeister Paul Paulsen in „Pole Poppenspäler", der Professor in „Viola tricolor" und der junge Bildhauer in „Psyche" sind, sie offenbaren gleichmäßig den inneren Reichtum Storms. Selbst wo das Motiv ein gleiches scheint, wie in den Novellen „Von Jenseits des Meeres" und in „Pole Poppenspäler", der Zauber, den fremdartige Schönheit, fremdartiges Leben auf Herz und Sinne der Männer ausübt, wie völlig anders erscheint die Einkleidung, wie völlig anders die Wirkung, wie haben die schöne bestrickende Kreolin von den westindischen Inseln und das reizende süddeutsche Puppenspieler-Lisei eben nichts als den

einen Zug ihrer Fremdheit in der norddeutschen Umgebung gemein. Den sämtlichen genannten Novellen ist ein Hauch eigensten Reizes verliehen, eine Anzahl genialer, ergreifender Züge, durch die sich Storm auch so tausendmal behandelte Stoffe völlig zu eigen macht, als der Eintritt einer jungen Stiefmutter in das Haus, durch welches nicht nur der Schatten der ersten Frau noch schwebt, sondern in dem in einem zehnjährigen Kinde auch noch ihr Blut lebt (Viola tricolor), als die Liebe des Hauslehrers zur Herrentochter („Auf dem Schlosse"). „Psyche" vollends, in der keuschen Durchführung eines zu mißdeutenden Grundmotivs, ist eine Offenbarung der Schönheit; die Scene, in der der junge Künstler das von ihm aus den Fluten gerettete schöne Mädchen wiedererblickt, deren Gestalt er in seiner Marmorgruppe „Die Rettung der Psyche" nachgebildet hat, ergreift in Bild und Laut mit geheimem Zauber: „War es ihm doch plötzlich, als sei es (sein Marmorbild) in der lautlosen Stille dieser Hallen noch einmal wieder sein geworden, ja fast als müsse er durch die offene Flügelthür das Atmen des schönen Steines vernehmen. Da — es war keine Täuschung — schlug von dort ein leiser Klagelaut ihm an das Ohr, nur einmal, aber im freien Walde von einer verwundeten Hindin meinte er solchen Ton gehört zu haben. — Rasch war er auf die Schwelle getreten, aber er kam nicht weiter. Dort an einer der großen Porphyrsäulen, welche hier die Decken der Säle trugen, lehnte ein Mädchen, noch immer eine Mädchenknospe, wie in sich zusammenbrechend, und starrte mit aufgerissenen Augen seine Marmorgruppe an; ein kleiner Sonnenschirm, ein Sommerhut lagen am Boden neben ihr. — — Nun wandte sie den Kopf und ihre Augen trafen sich. Es war nur wie ein Blitz, der blendend zwischen ihnen aufgeleuchtet: aber das schöne ihm zugewandte Mädchenantlitz war von einem Ausdruck des Entsetzens wie versteinert. — — — Und nur einen Augenblick noch schwankte das Zünglein der Wage zwischen Tod und Leben; aber dann nicht länger. ‚Psyche! Süße, holde Psyche!' — Seine Lippen stammelten und an beiden Händen hielt er sie gefangen. Sie bog den Kopf zurück, und wie zwei Sterne sah er ihre Augen untergehen."

Symbolisch, nicht für das Mächtigste, das Storms Poesie vermag — denn das liegt im Tragischen — aber für das Seligste, Reinste, für Sinnenherrlichkeit und Sinnenfreudigkeit neben tiefem heißem Gefühl — erscheint uns diese Scene der genannten Meisternovelle, keine Künstlergeschichte im gemeinen Wortsinn, sondern eine Geschichte von den Wundern, die die wahre Schönheit in allen Altern der Welt wirken wird.

Die entzückende Reinheit, die plastische und malerische Anmut der Sprache Storms, die Vollendung und charakteristische Besonderheit seines Stils dürfen wohl zuletzt hervorgehoben werden, nachdem der Lebensfülle und Lebenswärme, der Naturgewalt und der poetischen Offenbarungen in seinen Dichtungen gedacht worden ist. Die Tageskritik treibt dahin, den

Vorzug eines klaren und reinen Vortrages als einen Mangel zu erachten. Bei Storm aber ist das Gefühl für Gewicht und Gehalt des Ausdrucks von der Sicherheit der lebendigen Anschauung und der Tiefe der Empfindung unzertrennlich; wo poetisches Licht auf den Dingen liegt, leuchtet es auch durch Bild und Wort. Storms Künstlerschaft ruht auf dem sicheren Grunde sinnlicher Macht der Anschauung, seelischer Tiefe, und so kann die Anmut seines Stiles niemals zur äußerlichen Zierlichkeit, die keusche Knappheit desselben nie zur akademischen Kühle werden.

Aus allem Gesagten erhellt hinreichend, daß Storm zu den glücklichen Dichtern gehörte, die eine sichere Selbstkenntnis besaßen, und daß es kein Zufall war, der ihn immer die Form der Novelle dem größeren Roman vorziehen ließ. Bei seiner Forderung, daß der ganze Stoff in lebendiger Poesie aufgehen, keine bloß füllenden, keine betrachtenden und rednerischen Episoden haben solle, bei seiner Weise, jede Scene mit dem feinsten Duft ihrer Eigenart zu umweben, würde er schwer einen ihm völlig zusagenden Stoff gefunden und sich noch schwerer zur unvermeidlichen Breite bequemt haben. Denn Storm ist immer knapp und kurz, auch wo er mit niederländischer Genauigkeit zu schildern, auch wo er in ein kleines Stück Leben allzutief unterzutauchen scheint. Sieht man schärfer zu, so ergiebt sich immer, daß die Ausdehnung einer Scene durch die Fülle dessen, was in ihr an Rückblicken und Vorausblicken enthalten ist, bedingt wird, selbst in „Abseits“ oder in „Ein stiller Musikant“. Und der Roman fördert die Breite, wie sie auch immer gewonnen werde. — Jetzt, wo die Summe seiner Thätigkeit gezogen, der Kreis, den Storms inneres Erleben und Gestalten umspannt, genau gemessen wird, zeigt es sich, daß er, trotz des Fehlens größerer Kompositionen, kühnlich den großen Dichtern der neuesten Zeit hinzugezählt werden darf. Nicht nur, weil es in aller Kunst auf das Was weniger als auf das Wie ankommt. Vor allem doch auch, weil eine Wirkung von diesem Dichter ausgegangen ist, die unbekannte Seiten des Lebens erschlossen, tiefere Blicke in das rätselvolle Ineinanderspiel von Überlieferung und Freiheit, von Naturzwang und sittlichem Willen in der Menschenseele eröffnet, die uns die Poesie wenig beachteter Erscheinungen überzeugend erwiesen und Tausende von empfänglichen Menschen mit dem Bewußtsein gemehrten unverlierbaren Besitzes beglückt hat. Wenn als letzter Eindruck der Lebensschilderung dieses wahrhaftigen und unmittelbaren Dichters die ernste Gewißheit bleibt: „es giebt noch andere Dinge als den Tod, die des Menschen Willen zwingen,“ so steht dicht daneben die selige Zuversicht, daß die Liebe dennoch stärker als der Tod und die „anderen Dinge“ sei, daß es der Mühe lohnt zu leben und um das Lebenswerte zu ringen.



Gottfried Keller.



Gottfried Keller.

Als der „Grüne Heinrich", der frühverwaiste Held des ersten und umfangreichsten Romans von Gottfried Keller, infolge seiner Ausstoßung aus der Schule zum erstenmal auf längere Zeit die mütterliche Stadtwohnung verläßt und den weiten Weg in die elterliche Heimat antritt, erfährt er auch auf seiner Wanderung die ganze Macht frischer Natur- und Lebenseindrücke. „Ich genoß zum erstenmal das Morgengrauen im Freien und sah die Sonne über nachtfeuchten Waldkämmen aufgehen. Ich wanderte den ganzen Tag ohne müde zu werden, kam durch viele Dörfer und war wieder stundenlang allein in gedehnten Waldungen oder auf freien heißen Höhen, mich oft verirrend, aber die verlorene Zeit nicht bereuend, weil ich fortwährend in meinen Gedanken beschäftigt war und zum ersten Male, durch mein stilles Wandern bewegt, von der ernsten Betrachtung des Schicksales und der Zukunft erfüllt wurde. Kornblumen und roter Mohn und in den Wäldern bunte Pilze begleiteten mich längs der ganzen Straße; wunderschöne Wolken bildeten sich unablässig und zogen am tiefen stillen Himmel dahin; ich ging immer zu, indessen mich das selbstgefällige Mitleid mit mir selbst, welches mir die Welt aufgedrängt hatte, wieder überkam, bis ich gegen alle Gewohnheit bitterlich weinte. Ich wußte mich vor Betrübnis nicht zu lassen und saß an einer schattigen Quelle nieder, immer schluchzend, bis ich mich schämte, mein Gesicht wusch und über mich selbst erbost, den Rest des Weges zurücklegte. Endlich sah ich das Dorf zu meinen Füßen liegen, in einem grünen Wiesenthale, welches von den Krümmungen eines leuchtenden kleines Flusses durchzogen und von belaubten Bergen umgeben war. Die Abendsonne lag warm auf dem Thale, die Kamine rauchten freundlich, einzelne Rufe klangen herüber." Nachdem Heinrich die Wohnung des Oheims, die vom rauschenden Flüßchen bespült und mit großen Nußbäumen und Eschen umgeben ist, glücklich erfragt, bei Ohm und Muhme tüchtigen, ländlich-gastlichen Empfang gefunden hat, nähert sich Geräusch dem Hause. „Der hohe Garbenwagen schwankte unter den Nußbäumen heran, daß er die untersten Äste streifte, die Söhne und Töchter, mit einer Menge anderer Schnitter und Schnitterinnen gingen nebenher, unter Gelächter und Gesang; der Oheim, seine Flinte reinigend, schrie ihnen zu, ich wäre da, und bald fand ich mich mitten im fröhlichen Getümmel. Erst

spät in der Nacht legte ich mich zu Bett bei offenem Fenster; das Wasser rauschte dicht unter demselben, jenseits klapperte eine Mühle, ein majestätisches Gewitter zog durch das Thal, der Regen klang wie Musik und der Wind in den Forsten der nahen Berge wie Gesang und die kühle erfrischende Luft atmend, schlief ich, sozusagen an der Brust der gewaltigen Natur ein." Und als der gleiche Held, der inzwischen seine Künstlerlaufbahn begonnen hat, wieder einmal aus dem Thale und Dorfe des Oheims, wo er in allem Jugendglück heimisch geworden ist, in die Stadt und die Wohnung der Mutter zurückkehrt, da findet er ein neues, einfaches Lotterbettchen, leicht gebaut und nur mit weiß und grünem Stroh überflochten und doch ein ganz artiges Möbel. „Aber auf demselben lag ein ansehnlicher Stoß Bücher, an die fünfzig Bändchen, alle gleich gebunden, mit roten Schildchen und goldenen Titeln auf dem Rücken versehen und durch eine starke, vielfache Schnur zusammengehalten. Es waren Goethes sämtliche Werke, welche ein Trödler, der mich mit alten Büchern und vergilbten Kupferblättern in ein vorzeitiges gelindes Schuldentum zu verlocken wußte, hergebracht hatte, um sie mir zur Ansicht oder zum Verkauf anzubieten. Vor einigen Jahren hatte ein deutscher Schreinergeselle, welcher in unserer Stube etwas zurecht hämmerte, dabei von ungefähr gesagt, „der große Goethe ist gestorben", und dieses Wort klang mir immer wieder nach. Der unbekannte Tote schritt fast durch alle Beschäftigungen und Anregungen und überall zog er angeknüpfte Fäden an sich, deren Enden in seiner unsichtbaren Hand verschwanden. Als ob ich jetzt alle diese Fäden in dem ungeschlachten Knoten der Schnur, welche die Bücher umwand, beisammen hätte, fiel ich über denselben her und begann ihn hastig aufzulösen, und als er endlich aufging, da fielen die goldenen Früchte des achtzigjährigen Lebens auf das Schönste auseinander, verbreiteten sich über das Ruhebett und fielen über dessen Rand auf den Boden, daß ich alle Hände voll zu thun hatte, den Reichtum zusammenzuhalten. Ich entfernte mich von selber Stunde an nicht mehr vom Lotterbettchen und las dreißig Tage lang, indessen es noch einmal Winter und wieder Frühling wurde, aber der weiße Schnee ging mir wie ein Traum vorüber, den ich unbeachtet von der Seite glänzen sah. Ich griff zuerst nach allem, was sich durch den Druck als dramatisch zeigte, dann las ich alles Gereimte, dann die Romane, dann die italienische Reise, und als sich der Strom hierauf in die prosaischen Gefilde des täglichen Fleißes, der Einzelmühe verlief, ließ ich das Weitere liegen und fing von vorn an und entdeckte diesmal die ganzen Sternbilder in ihren schönen Stellungen zu einander und dazwischen einzelne seltsam glänzende Sterne, wie den „Reinecke Fuchs" oder den „Benvenuto Cellini". So hatte ich noch einmal diesen Himmel durchschweift und vieles wieder doppelt gelesen und entdeckte zuletzt noch einen ganz neuen hellen Stern: ‚Dichtung und Wahrheit'."

Unwillkürlich erinnern wir uns dieser Stellen des „Grünen Heinrich"

zuerst, wenn wir Gottfried Kellers gedenken. An der Brust der gewaltigen Natur, wie an der der großen und echten Dichtung ist Gottfried Kellers echtes Talent erwachsen, frei, ursprünglich, nach innerer Notwendigkeit zu seiner künstlerischen Reife gediehen. An der Fortdauer einer deutschen, dem Leben entstammten und lebenskräftigen Litteratur, die etwas wesentlich anderes ist, als die Schober von neugedruckten Büchern; von denen je der nachkommende den voraufgehenden verdrängt, hat dieser Dichter wesentlichen und entscheidenden Anteil gehabt. Die Periode zwischen 1850 und 1890 konnte sich weniger Erscheinungen rühmen, die so schöpferisch neu, so im tiefsten Kern selbständig waren, dabei aber so ernst, so unbeirrt von dem Knabengeschrei nach Weltumwälzung und großen Epochen blieben und in so gutem Einklang mit der großen Entwickelung unserer Litteratur und dem künstlerischen Wesenskern ihrer Träger den eignen Pfad verfolgten. Die poetischen Grundelemente Kellers, die Macht seiner Phantasie, die Tiefe und Kerngesundheit seiner individuellen Anschauung wie der künstlerische Ernst und die reine Sicherheit seines künstlerischen Blickes sind von gleicher Bedeutung, aber beinahe fühlt man sich versucht, die Seite seines Wesens, die mit dem sittlichen Willen, der geistigen Selbstzucht zusammenhängt, vor der Unmittelbarkeit und ursprünglichen Wärme seiner Natur zu rühmen. Denn das Vorbildliche der Erscheinung beruht immer in der Anwendung, in der bewußten Steigerung und klaren Durchbildung der Gaben, nicht in den Gaben selbst, die freilich die unerläßliche Voraussetzung aller poetischen Größe bleiben.

Die endliche allgemeinere Anerkennung der Schöpfungen des schweizerischen Dichters, die Feier seines siebzigsten Geburtstages (19. Juli 1889), das Erscheinen einer ersten Sammlung seiner Werke, sein Tod (im Juli 1890), die Veröffentlichung seines litterarischen Nachlasses, die Abfassung eines seine Briefe und Tagebücher einschließenden Lebensbildes durch seinen Züricher Landsmann Jakob Baechtold, fielen in den Zeitraum weniger Jahre zusammen.[1]) Eine große Gruppe moderner Kritiker nahm und nimmt freilich die Miene an, als ob es sich mit Kellers Entwickelung und Schaffen um ein weit zurückliegendes Stück Leben handle, das weder unmittelbare Teilnahme erwecken, noch unmittelbaren Genuß gewähren könnte. Im Gegensatz zu diesen Kurzlebigen, die die Perioden der Litteratur schon längst nur noch zu je einem Jahrzehnt rechnen, erscheint uns der Dichter als eine poetische Kraft, die ihre weiteste und tiefste Wirkung zum guten Teil noch vor sich hat, als eine der Gestalten, die der Litteraturgeschichte nicht zur Bestattung, sondern zur fröhlichen Auferstehung angehören.

---

[1]) Gottfried Kellers „Gesammelte Werke". Zehn Bände. (Berlin 1889, Verlag von Wilhelm Hertz.) — Gottfried Kellers „Nachgelassene Schriften und Dichtungen". (Berlin 1893, W. Hertz.) — „Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher." Von J. Baechtold. Drei Bände. (Berlin 1894—1897, W. Hertz.)

Selbst auf kritische Naturen, sofern sie nur einen Rest unmittelbarer Empfänglichkeit bewahrt haben, wird das Ineinanderspiel einer ursprünglichen poetischen Anschauung, die mit der gläubigen Hoffnung auf Offenbarungen ins Leben blickt und einer bewußten künstlerischen Bildung, die die reine und klare Gestaltung dieser Offenbarungen sucht, bei Keller immer erst in zweiter Linie wirken. In erster zieht der Dichter durch den Zauber frischer Einbildungskraft, den Reiz echter Natürlichkeit unwiderstehlich in die Mannigfaltigkeit seiner Erfindung und Stimmung hinein, gönnt uns das glückselige Gefühl, daß Schicksale und Abenteuer, Leidenschaften und Stimmungen wahr und wahrhaftig erlebt sind, und läßt uns selbst an den flüchtigen Seitenblicken teilnehmen, die er auf die bloßen Wunderlichkeiten des Daseins wirft, und den leisen Träumen, in denen er Seelenregungen enthüllt, die keine feste Gestalt gewinnen können und doch auch zum Leben gehören. Ehe wir über seine künstlerischen Mittel, über die wundersame Abstufung von Licht und Schatten in seinen Weltbildern nachzudenken beginnen, sind wir schon ganz im Banne seiner Welt. Der Dichter des „Grünen Heinrich", der „Leute von Seldwyla" und des „Martin Salander" wäre der letzte, der je die Natur unterschätzt, die Natürlichkeit verleugnet hätte. Aber mit der unter dem Feldgeschrei „Natur" verkündeten Unnatur, die von der ganzen Fülle der Welterscheinungen nur noch das Abnorme und Entartete sehen kann, hat er allerdings nichts gemein.

Langsam genug ist alles, was wir heute in des Dichters Werken froh gewahr werden und rühmen, aus einer kleinen Gemeinde in einen größeren Kreis von Empfänglichen gedrungen. Die Kellerschen Erzählungen, die nun ihren Platz bei den bleibenden Schätzen der deutschen Litteratur haben, aber ihrer Zeit unter die alltäglichste leichte Unterhaltungslitteratur gesetzt wurden, geben das Rätsel auf unter welchen geheimnisvollen Zeichen das Publikum endlich die anfänglich so standhaft geleugneten Vorzüge und höchsten Reize dieser Phantasieschöpfungen erkannt hat? Einzelne moderne Litterarhistoriker suchen die Erklärung für die Umbildungen des Geschmackes in der Geschichte der Kritik. Die Wandlung der kritischen Maßstäbe ist etwas, aber lange nicht alles, und die erschöpfende Untersuchung über die Gründe des augenblicklichen wie des langsamen und späten Erfolges soll noch angestellt und geschrieben werden. Gottfried Keller ist glücklich genug gewesen, den Umschwung der öffentlichen Meinung, der so viele Künstlernaturen erschöpft und verbittert findet, in ungeschwächter Kraft und voll guten Humors mit anzuschauen. Tief bescheiden und allem falschen Pathos abgeneigt, wie er war, kam es ihm in seinem letzten Jahrzehnt oft genug vor, als ob jetzt „zu viel von seinen Schnurren die Rede sei," als ob er, wie ehedem zu gering, jetzt zu hoch geschätzt werde, und in mehr als einem späteren Briefe kam die Besorgnis zu Worte, für das allzu große Wohlwollen, das ihn hob und trug, schließlich noch büßen zu müssen. Er hätte sich damit trösten dürfen,

daß er nach dem Goethischen Weisheitswort seine Zeitgenossen gezwungen hatte, alles was sie gegen ihn auf dem Herzen hatten, herauszusagen und daß ihm die Welt nichts gab, als was sie ihm längst schuldig gewesen war.

Gottfried Kellers Lebensgeschichte gesellt den Dichter den großen Talenten der deutschen Litteratur zu, bei denen alles: Naturanlage, Jugendschicksal, Bildungsentwickelung, innere Neigung und äußere Erfahrung, geistige Persönlichkeit und künstlerische Richtung von ausgeprägter, unvergleichlicher Eigentümlichkeit erscheint. Sein äußeres Leben war in den Jugend- und Wanderjahren bewegt und wechselvoll genug; die lange Zeit, die seit seiner endgültigen Rückkehr nach der Schweiz (1856) bis zu seinem Tode verfloß, zeigte ihn in eine Gewöhnung eingesponnen, die der Unruhe und der abwechslungsbedürftigen Hast der modernen Welt ebenso still und beharrlich widersprach, wie seine poetische Weise der Sensationssucht der jüngsten Litteratur. Geboren am 19. Juli 1819 zu Zürich, als der Sohn des Drechslermeisters Rudolf Keller von Glattfelden und seiner Ehefrau Elisabeth Scheuchzer, verlor er den Vater bereits in dessen dreiunddreißigstem und Gottfrieds fünftem Lebensjahre (1824). Den Knaben wußte, wie die kurze Autobiographie des Dichters aus der „Chronik der Kirchgemeinde Neumünster" einfach sagt: „die Mutter bis zum Beginn des sechszehnten Jahres durch die Schulen zu bringen und ihm dann die Berufswahl nach seinen unerfahrenen Wünschen zu gewähren. Im Herbst 1834 kam er zu einem sogenannten Kunstmaler in die Lehre, erhielt später den Unterricht eines wirklichen Künstlers, der aber, von allerlei Unstern verfolgt, auch geistig gestört war und Zürich verlassen mußte. So erreichte Gottfried sein zwanzigstes Jahr, nicht ohne Unterbrechung des Malerwesens durch anhaltendes Bücherlesen und Anfüllen wunderlicher Schreibebücher, ergriff dann aber mit Ostern 1840 den Wanderstab, um aus dem unsicheren Thun hinauszukommen und in der Kunststadt München den rechten Weg zu suchen. Allein er fand ihn nicht und sah sich genötigt, gegen Ende des Jahres 1842 die Heimat wieder aufzusuchen." Auch der Unkundigste kann erraten, was alles in den knappen Worten liegt, mit denen Keller diesen Lebensabschnitt zwischen 1834 und 1842 kurz abfertigt und zudem weiß alle Welt, daß längst ehe sich der Dichter zu diesem nüchternen, gedrängten Bekenntnis seiner Jugendschicksale entschloß, eine poetische Beichte über seine Hoffnungen und Irrtümer in dem umfangreichsten Werke Kellers, im Roman „Der grüne Heinrich" abgelegt war.

Mit dieser Dichtung hatte Gottfried Keller jedem Darsteller seiner Jugend- und Bildungsgeschichte, seiner beginnenden Entwickelung einen gewaltigen, schwer zu bewältigenden Block in den Weg gewälzt. Er selbst hat es nie geleugnet, daß dieser Roman in Thatsachen, Erlebnissen und Stimmungen viel Autobiographisches berge, und von der Zeit seines ersten Erscheinens an ist der „Grüne Heinrich" so oft mit anderen autobiographischen

Romanen verglichen worden, daß darüber der Anteil, den die poetische Erfindung und das künstlerische Gestaltungsvermögen an dem schönen und reichen Buche haben, gewissermaßen vergessen wurde. Ja in dem ziemlich geschmacklosen Phantasiestück, das das „Allgemeine Reichskommersbuch“ (von Müller von der Werra) eröffnet, wird Gottfried Keller in Person schlechthin als „der grüne Heinrich“ eingeführt. Nach Baechtolds ausführlichen und zum Teil überraschenden Nachweisungen ist leider die Übereinstimmung vieler Einzelheiten von Kellers Jugendleben und gewisser Züge des Romans noch weit verführerischer für die Kritik geworden, die nun einmal nicht begreifen will, daß alle Fäden, die aus dem Leben eines Dichters stammen, doch nur den Einschuß für das Gewebe einer echten Schöpfung abgeben können. Träfe der Vergleich des Kellerschen Romans mit „Anton Reiser“ von K. Ph. Moritz oder mit „Heinrich Stillings Jugend“ von H. Jung zu, so würde selbst dann noch genau zu unterscheiden sein, wie weit die Lebenserinnerungen nüchtern berichtet, wie weit sie durch die Darstellung in andere Beleuchtung gerückt, erhoben und verklärt wären. Er trifft aber nicht zu, und wenn verglichen werden soll, so liegt die Parallele für Kellers „Grünen Heinrich“ mit Goethes „Werther“ viel näher. Der genaueste Nachweis der zahlreichen Einzelzüge, die aus Goethes Wetzlarer Erlebnissen im Sommer 1772 in den Wertherroman übergegangen sind, die schärfste Unterscheidung zwischen den Bestandteilen, die dem Idyll im Deutschordenshof, denen, die den Geschicken des jungen Jerusalem, und den andern, die der erfindenden und bildenden Kraft Goethes entstammen, hat immer nur die Bewunderung vor dem schöpferischen Vermögen, vor der das Ergreifendste und das Spielendste, das innerlich Notwendigste und das Zufälligste unlöslich verschmelzenden Phantasie des großen Dichters erhöhen können. Ähnlich wird es — mutatis mutandis — auch mit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ ergehen, wenn man sich nur erst über die Fülle der Wirklichkeit, der aus den Erlebnissen des jugendlichen Keller stammenden Einzelzüge beruhigt haben wird, die Baechtold im ersten Teile seiner Lebensgeschichte des Dichters aneinanderreiht.

Die Geschichte des grünen Heinrich verwandelt bekanntlich das Elternpaar unseres Dichters, den Drechslermeister Hans Rudolf Keller von Glattfelden und dessen Ehefrau Elisabeth, die Tochter des Chirurgen Johann Heinrich Scheuchzer, in den jungen Steinmetz und Baumeister Heinrich Lee, der sich mitten unter die französisch-griechischen Gestalten eines ländlichen Pfarrhauses mischt und um die Pfarrerstochter wirbt. Aber sowohl der frühe Tod des Vaters und die Thatsache, daß ein altes Haus (das Haus „zur Sichel“ am Rindermarkt in Zürich) als das einzige Besitztum der hinterlassenen Wittwe und ihrer Kinder Gottfried und Regula verblieb (im Roman ist der grüne Heinrich das einzige Kind seiner Mutter), als die, daß Frau Elisabeth Keller der Erziehung ihres begabten Sohnes ebenso rat- und hilflos gegenübergestanden zu haben scheint, wie Frau Elisabeth Lee

im „Grünen Heinrich“, wird durch die Erzählung des Biographen bestätigt. Im Verlauf der Darstellung tauchen dann nach einander ein altes Kinderbildnis aus dem siebzehnten Jahrhundert auf dem Boden des Nordorfischen Nachbarhauses (das „Meretlein“ aus dem „Grünen Heinrich“), der Trödler Jakob und seine Ehefrau Anna Hotz aus Uster (Vetter Jakoblein und Frau Margreth im Roman), die bescheidene Schule, die unser Dichter und der grüne Heinrich zuerst besucht (das Landknabeninstitut auf der Süßihofstatt) und die anspruchsvollere „Industrieschule“ auf, aus der Keller, als Rädelsführer bei einem Schülertumult gegen den Lehrer Johann Heinrich Egli von Küßnach, am 9. Juli 1834, ganz wie es im Roman geschildert ist, ausgewiesen wurde. Baechtold sagt: „Als angeblicher Rädelsführer der lärmenden Unbotmäßigkeit mußte er ganz allein büßen, während man die schuldigeren Herrensöhnchen schonte. Das bittere Gefühl der ungerechten Relegation hat er nie ganz verwunden.“

Unmittelbar nach seiner Schulkatastrophe flüchtete Gottfried Keller, wie der Held seines Romans, in die dörfliche Heimat seiner Eltern, nach Glattfelden. Gleich dem grünen Heinrich führte er seine Malgerätschaften und einen Vorrat von Papier mit sich, um die Reize der Landschaft festzuhalten. Statt des Pfarrhauses im Roman war es das Doktorhaus des Oheims Heinrich Scheuchzer, das ihn aufnahm, und in diesem Hause ging es munter zu, wie es im „Grünen Heinrich“ geschildert wird, „hier war (heißt es im Roman) überall Farbe und Glanz, Bewegung, Leben und Glück, reichlich, ungemessen, dazu Freiheit und Überfluß, Scherz und Wohlwollen.“ Und der Biograph verfehlt nicht, auch bei diesem Anlaß eine ganze Fülle von Einzelheiten zum Vergleich beizusteuern: „Der Oheim Doktor war ein eifriger Jäger. Eine ganze Meute von Jagdhunden, ein zahmes Reh, der Marder Hänsi, eine prachtvolle graue Katze, lauter Bekannte aus dem Roman, bevölkerten seinen Hof.“ Auch die alte, in zweiter Ehe noch lebende Großmutter väterlicherseits, manche andere Episodengestalt, der Briefwechsel des jungen unberatenen und phantasievollen Burschen mit der Mutter über den künftigen Malerberuf, nicht minder die beiden Lehrer Kellers sind aus der Wirklichkeit in den Roman übergegangen. Der Züricher Kunstmaler Peter Steiger enthüllt sich als das Urbild des Meister Habersaat, der unglückliche, im Wahnsinn 1857 verstorbene Landschaftsmaler (Aquarellist) Rudolf Meyer von Regensdorf, den „irgend eine flüchtige Beziehung zu einer römischen Prinzipessa aus dem Gleichgewicht gehoben hatte,“ als das zum Maler Römer im „Grünen Heinrich“. Wie tief der Dichter auch in späterer Zeit noch das Mißgeschick empfand, daß seine künstlerischen Anfänge unter unzulänglicher, schlimmer Leitung gestanden hatten, weiß ich aus persönlicher Erinnerung. Im September 1884 unternahm Keller mit meiner Frau und mir gemeinsam eine Fahrt nach dem schöngelegenen Küßnach am Züricher See. Unser Mittagsmahl fand in einem besonderen, alter-

tümlichen, holzgetäfelten Zimmer des dortigen Gasthauses statt; an den Wänden hingen kleine Radierungen von Schweizer Landschaften, die in einer etwas verschollenen Manier behandelt waren. Indem wir sie betrachteten, sagte ich zu Keller nur „Habersaat". „Danke für das Zitat", antwortete er lachend, fügte aber, plötzlich ernst werdend hinzu: „Es ist doch verwünscht, daß man selbst mit dem Humor die Bitterkeit gewisser Erinnerungen niemals auflösen kann."

In langer Folge weist Baechtolds Biographie den weiteren Zusammenhang der persönlichen Erlebnisse Kellers für die Jahre zwischen 1835 und 1840, sowie für die Münchener Zeit, 1840 bis 1842, mit zahlreichen Episoden des Romans nach. Die Hungertage in München, das Flötenwunder, der Verkauf der Skizzen und Studien des darbenden Künstlers an ein altes Trödelmännchen und das Malen der Fahnenstangen, hundert andere kleine Züge, die den Lesern des „Grünen Heinrich" seit Jahrzehnten vertraut waren, erwiesen sich durchaus als erlebt, so daß Baechtold ausruft, die Lebensbeschreibung Gottfried Kellers lange immer wieder bei einem Punkte an, wo sich „Menschen und Dinge, die man aus dem ‚Grünen Heinrich' kennt und für dichterische Erfindung halten möchte, plötzlich mit einer unheimlichen oder beinahe plumpen Wirklichkeit als bestimmte Personen und Thatsachen vor uns hinpflanzen."

Dennoch und trotz all dieser Beziehungen des Dichters zu seinem Werke bringt uns „Gottfried Kellers Leben" auch wieder die entscheidendsten Beweise, daß der Erstlingsroman des Züricher Dichters eine freie poetische Schöpfung und keine verhüllte Autobiographie ist. Wenn schon getränkt und durchsättigt von den persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen, den Stimmungen und Träumen Kellers, ist er doch (bereits in seiner ersten Fassung) ein ausgestaltetes Kunstwerk, und der Biograph hätte sich nicht entgehen lassen sollen, die erfindende, belebende, steigernde Kraft, die der Dichter gerade diesem Stoffe gegenüber bethätigt hat, schärfer zu betonen. Zwar erzählt er genug für den, der die Gestalten, die Scenen, die Schilderungen des Romans treu im Gedächtnis hat. Er hebt ausdrücklich hervor, daß die Jugendliebe Kellers, die früh verstorbene Henriette Keller, die neunzehnjährig 1838 in Richtersweil am Züricher See starb, die tote Anna aus dem „Grünen Heinrich", durch den Dichter mit zarter Empfindung und verklärender Phantasie aus unerquicklichen Familienverhältnissen in das Idyll am verborgenen Waldsee hineinversetzt, daß die Gestalt der braunen Judith als Kontrastfigur dem anmutigen Schulmeisterstöchterlein gegenübergestellt und frei erfunden worden ist; er weist nach, daß Gottfried Keller München erst im Mai 1840 betreten hat, also das große und glänzende Künstlerfest vom 17. Februar dieses Jahres, das er den „Grünen Heinrich" von den Anfängen bis zum wunderlichen Ausklang mit durchleben läßt, nur aus Rudolf Marggraffs Gedenkbuch „Kaiser Maximilian I. und

Albrecht Dürer in Nürnberg", aus Neureuthers figurenreichem Erinnerungsblatt und vor allem aus den Erzählungen der Künstlerfreunde kennen gelernt hat. Aber die Erinnerung, die noch alle Künstlerwerkstätten und Künstlerkneipen durchschwirrte, machte sich Keller so zu eigen, daß sie wie ein völlig Erlebtes erschien und eine Reihe der frischesten und entzückendsten Abenteuer des Romans aus ihr erwuchs. Und so ließe sich noch lange fortfahren; mindestens ebenso viel Abweichungen als Übereinstimmungen, ebenso viel Zusätze aus der Phantasie als Mitgaben der Wirklichkeit würden sich bei der Fortsetzung des Vergleiches ergeben. Und mehr als das: jede Benutzung des eigenen Lebens würde in einer Reihe charakteristischer Änderungen, leichter, leiser, für den groben Sinn unmerklicher und doch die rechte Wirkung erst hervorbringender Verschiebungen und Erhöhungen die poetische Innerlichkeit und das künstlerische Feingefühl Gottfried Kellers erweisen. Eine eingehende Studie über das Verhältnis des Romans zur Lebensgeschichte wie zum innersten Wesen des Dichters könnte also nur dann dankenswert und fruchtbar sein, wenn sie sich von all den Überraschungen mit behaglichen und unheimlichen Thatsachen nicht überraschen und irrführen ließe. Der Zug des Tages und die Methode, die für jede poetische Erfindung und jede lebendige Gestalt eines Dichters am liebsten gedruckte Quellen sucht, läuft freilich schnurstracks gegen die sorgsamere Betrachtung und feinfühligere Würdigung eines Kunstwerkes.

Der „Grüne Heinrich" schließt bekanntlich mit der Heimkehr des gescheiterten Landschaftsmalers, der, ein anderer Wilhelm Meister, die Überzeugung gewonnen hat, daß er nicht zur Kunst berufen sei. In Gottfried Kellers Leben spielte er hingegen noch über ein volles Jahrzehnt die entscheidende Rolle. In den wenig erquicklichen Jahren zwischen 1842 und 1848, wo zwar der Quell der Lyrik hell und blitzend in Kellers Seele aufsprang, aber der Übergang vom Maler zum Dichter sich nur langsam und unter schmerzhaften inneren Kämpfen entschied, bildete der Entwurf und die stille Phantasiearbeit für den späteren Roman eine der Brücken, die diesen Übergang ermöglichten. Im vierundzwanzigsten Lebensjahre faßte Keller zuerst den Vorsatz, seine Jugendgeschichte und die gescheiterten Kunstbestrebungen in die Form eines kleinen elegischen Romans („ein elegisch-lyrisches Buch, mit heiteren Episoden und einem cypressendunkelen Schlusse, wo alles begraben würde," nennt ihn der Dichter in der erwähnten autobiographischen Aufzeichnung selbst) zu bringen. Der Gedanke an den „Grünen Heinrich" begleitete den Stipendiaten des Kantons Zürich, als er in dem Sturmjahr 1848 zu späten, aber darum nicht minder dienlichen und fruchtbaren Universitätsstudien nach Heidelberg aufbrach. An seinen Gönner, den Staatsrat Eduard Sulzer in Zürich, berichtete Keller am 23. Juli 1849 aus Heidelberg: „Ich schrieb an meinem Romane, welchen ich immer noch in den Händen behalten habe. Da derselbe eine Frucht per-

sönlicher Erfahrung ist und ein Abschluß sein soll, so habe ich eine große Scheu, denselben endlich gedruckt zu sehen, und bin namentlich immer noch unschlüssig über die Haltung der letzten Kapitel, denn der innere Gehalt muß bei solchen Produkten durch Äußerlichkeiten und poetische Erfindungen verstärkt und ausgeputzt werden. Die Leute tragen dem aber keine Rechnung und lassen ihre Hypothesen fliegen, sobald der Schuß los ist, und sie merken, daß etwas Reelles zu Grunde liegt." Die letztere Ahnung Kellers sollte sich nur zu sehr erfüllen und die leidigen Hypothesen ihm das Leben mehr als einmal sauer machen. Zunächst wollte es sein Mißgeschick, daß er den ursprünglichen Vorsatz, das Werk vor dem Abschluß nicht aus der Hand zu geben, nicht durchzuführen vermochte. Durch die Berliner Jahre von 1850 bis 1855 zog sich die unausgesetzte Arbeit an dem Roman; den Druck ließ Keller im August 1850 beginnen, zu einer Zeit, wo er noch glaubte, den reichen poetischen Gehalt des Werkes in die Form eines Bandes pressen zu können. Aus dem einen Band von etwa dreißig Druckbogen wurden bekanntlich vier Bände von gleichem Umfang, und Keller mußte es als ein großes Glück betrachten, daß sein Verleger Eduard Vieweg in Braunschweig einen tiefen, ja enthusiastischen Anteil an dem Gedeihen des Werkes nahm, von Haus aus mit Entzücken spürte, daß hier „ein Meisterwerk, dem er nichts ähnliches an die Seite zu setzen wisse," entstehe, und aus diesem Entzücken immer wieder den Mut schöpfte, die jahrelangen Zögerungen und Weiterungen des Dichters zu ertragen, ihm zwar zu Zeiten ernstlich zu zürnen, aber sich doch dem bedrängten Autor immer aufs neue willig und hilfreich zu erweisen. Schon nach dem Erscheinen der drei ersten Bände im August 1854 mußte Keller in einem Briefe an Hermann Hettner (damals in Jena) eingestehen: „Könnte ich das Buch noch einmal umschreiben, so wollte ich jetzt was Dauerhaftes und durchaus Tüchtiges daraus machen. Es sind eine Menge Geziert- und Flachheiten, auch große Formfehler darin; das alles schon vor dem Erscheinen vorauszusehen und mit diesem gemischten Bewußtsein noch daran schreiben zu müssen, war ein Fegefeuer, welches nicht jedem zu gute kommen dürfte heutzutage." Keller ist es in Wahrheit zu gute gekommen, und darüber hinaus wurde ihm im fruchtreichen Herbst seines Dichterlebens vergönnt, dem Roman seiner Jugend eine erneute und die bleibende Gestalt zu geben, der nur einzelne schöne und tiefe Seiten der ersten Fassung geopfert worden sind. —

Eine wichtige, wenn schon nicht sehr erquickliche Ergänzung zu den Münchener Episoden des großen Romans hat die Baechtoldsche Biographie Kellers durch die Mitteilung der Briefe des jugendlichen Malers an die in Zürich mit Schwester Regula zurückgebliebene Mutter gegeben. Bei dem wortgetreuen Abdruck einer Reihe von Lebenszeugnissen, wie diese mit Geldnöten und Schuldbedrängnissen angefüllten Briefe, kommt unwillkürlich etwas Unwahres nicht in die einzelnen Thatsachen, wohl aber in Propor-

tionen, in Licht und Schatten eines Lebensbildes. Die Briefe aus München, die Keller als ganz jugendlicher Landschaftsmaler mit unsicherer Vorbildung, in unfertigen Verhältnissen und bei fortwährendem Geldmangel an seine Mutter in Zürich gerichtet hat, wirken mit einer Wucht auf die Darstellung dieses Teiles von Kellers Leben, daß der Eindruck zurückbleibt, als ob der Künstler in diesen Armseligkeiten völlig aufgegangen und alles andere in und um ihn gleichsam zur Nebensache geworden wäre. Und doch ist für jeden, der etwas von solchen Entwickelungen weiß, ganz klar, daß der zweiundzwanzigjährige Maler, ein paar schlimme Tage und Stunden abgerechnet, die materiellen Nöte viel mehr unter den Füßen gehabt haben wird, als es jetzt scheint; doch hat Keller damals wie später das Bewußtsein in sich getragen, daß dergleichen Wässer dem von Haus aus tüchtigen und zu Höherem berufenen Menschen wohl bis an die Brust, ja bis an den Hals gehen können, daß man aber nicht darin ertrinkt. Dazu war vor einem halben Jahrhundert der Druck einer ärmlichen Lebenslage nicht halb so hart und peinlich wie jetzt, und selbst heute würde eine großangelegte und tapfere Natur, wie die Gottfried Kellers war, den Kampf mit diesem Druck siegreich bestehen.

Für die Erkenntnis und das Verständnis des Dichters ist es nicht von allzugroßer Wichtigkeit, an welchen Klippen das Lebensschifflein des Landschaftsmalers scheiterte. Die wenigen Zeugnisse der künstlerischen Jugendthätigkeit Kellers, die sich erhalten haben, erweisen den Phantasiereichtum und Ernst seiner Anläufe, aber bestätigen nach der Versicherung derer, die sie mit geübten Augen gesehen haben, daß Keller durch eine gründliche Schule ohne Zweifel Tüchtiges, jedoch nicht das, was er von sich selbst verlangte, erreicht haben würde. Das Entscheidende hierbei bleibt immer die subjektive Überzeugung des Künstlers selbst, der noch in frischester Jugend den betretenen Pfad verließ, also durch keinen Zwang der innersten Natur im Bann der Landschaftsmalerei festgehalten wurde.

Die für den unfertigen, nicht an der Kunst, aber stark an sich selbst und ein wenig auch an seiner Richtung auf die große historische Landschaft zweifelnden jungen Maler unerquickliche Zeit zwischen 1842 und 1845 entschied Kellers Abwendung von der bildenden Kunst. Die Ironie, mit der Oskar Erikson im „Grünen Heinrich" den jungen Lee anredet: „Seien Sie froh, daß Sie ein gelehrter Komponist und Kopfmaler sind, der nichts zu können braucht, während so ein armer Teufel von Handelsmaler nicht weiß, wo er die Tausende von bargültigen Halbtönchen, Druckerchen und Lichtchen auftreiben soll, um seine kabinetsfähigen vierzig Quadratzoll nicht allzu schwindelhaft zu überstreichen!" kehrte Gottfried Keller gegen sich selbst. Und so genügten im Jahre 1843 die zufälligen Anregungen, die er von der politischen Lyrik Anastasius Grüns und Herweghs empfing, den Poeten und den Agitator in ihm zu erwecken, während der Künstler in ihm noch immer

sehnsüchtig nach des Lebens und seines eigenen Wesens besserem Teil ausschaute. In seinem im Sommer 1843 begonnenen, nach wenigen Wochen wieder abgebrochenen Tagebuche zeichnete er ein: „Mein vierundzwanzigster Geburtstag, der neunzehnte Juli, ist regnerisch und stürmisch an meinem Inneren vorübergezogen. Meine Hoffnungen sind um nichts besser geworden und wenn ich etwas Weiteres gelernt habe, so muß es durch inneres Anschauen und durch von Erfahrung gestärkte Auffassungskraft geschehen sein, denn in der gedrückten kummervollen Lage, in welcher ich mich fortwährend befinde, kann ich wenig mit meinen armen Händen arbeiten und mutig zu Tage bringen. Schreiben oder lesen kann ich immer; aber zum Malen bedarf ich Fröhlichkeit und sorglosen Sinn. — Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gärt in mir, wie in einem Vulkane. Ich werfe mich dem Kampfe für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme; aber die Vergangenheit reißt sich nur blutend von mir los. Ich habe in den letzten Tagen Schriften der deutschen politisch-philosophischen Propaganda gelesen, viele Überzeugung daraus geschöpft, aber ich kann mich mit dem zersetzenden höhnischen Wesen derselben noch nicht aussöhnen." Doch nur ein paar Wochen später, während er sich den Überzeugungen der radikalen Poeten mehr und mehr anschloß, daß man heutzutage nicht ängstlich nach Originalität fragen und den Leuten die alten Wahrheiten tausend und aber tausendmal frisch in die Ohren rufen müsse, klingt es wie ein Aufschrei seiner eigentlichsten Natur, wenn er schreibt: „Ich bade mich schon mehrere Abende mit der größten Lust in der Sihl. Es ist eine große Wohlthat, im klar fließenden Wasser, zwischen Buchen- und Tannengrün, im Abendsonnenschein herumzuschwimmen und in den lieblich kosenden Wellen die Not und den Staub der Zeit abzuschütteln und zu vergessen."

Und während sich Keller auf der einen Seite mit den Heimatgenossen zusammenschloß, die die lockere Föderation der alten Eidgenossenschaft in einen wirklichen und freien Bundesstaat umzuwandeln strebten und ihre Gegner bald an der jesuitenfreundlichen Demokratie der schweizerischen Urkantone, bald an der städtischen Aristokratie der größeren Stände fanden, während er auf der anderen Seite mit den politischen Exilierten und Zensurflüchtlingen aus aller Herren Ländern, zumal aber aus Deutschland, die einen Teil des Sauerteiges auch für die politische Gärung der Schweiz abgaben, in engere Verbindung trat, und gerade in diesen Kreisen die erste Hilfe und Anerkennung für sein poetisches Talent fand, regte sich doch fort und fort das Gewissen des echten Künstlers und Dichters in ihm. Er übertäubte mit den schmetternden Fanfaren der gegen Jesuiten und Sonderbündler, gegen Schufte und Jämmerlinge, gegen die Goethepedanten und die Altgläubigen gerichteten Gedichte doch keinen Augenblick das Bewußtsein, daß das Leben unendlich reicher, größer, schöner sei, als es im engen Rahmen

der politischen Lyrik gespiegelt wurde, er wahrte selbst in dem an die Goethepedanten gerichteten Sonett das Recht der Rückkehr zur Kunst und nannte Goethe ein Kleinod, das man im Kriege still im sichersten Gewölbe vergrabe, aber nach dem Siege erinnerungsfroh hervorhole und friedlich durch das Land leuchten lasse. Den Zwiespalt des augenblicklichen Kampfgetümmels und des heimlichen Verlangens nach der Fülle der Welt suchte der Dichter mit frischer Phantasie auszugleichen, das prächtige Ständchen „Vor einem Luftschlosse" („Schöne Bürgerin, sieh der Mai flutet um deine Fenster") drückt seine damalige Empfindung getreulich aus. Mit der Lust an der politischen Lyrik erwachte die an der Dichtung überhaupt, die Auffassung Herweghs und seiner Genossen, die dem Dichter neben der Rolle des Tyrtäos höchstens noch eine gelegentliche Gastrolle als Don Juan zugestand, deuchte ihm zu eng, und selbst in der Blüte seines politischen und philosophischen Radikalismus überließ er sich dem Traum von einer schöneren Wirklichkeit, verlor die erste und letzte Aufgabe der Poesie nicht aus den Augen und sang:

Voran, voran ihr Bittern
In segenden Gewittern!
Die Dichter aber schreiten nach
Mit klargestimmten Zithern!

Die reich und frisch strömende Lyrik Kellers brachte ihn zuerst in den Kreis der in Zürich zahlreich angesiedelten Deutschen, von denen einige an die in den dreißiger Jahren neubegründete Hochschule berufen waren, die Mehrzahl dem älteren und jüngeren Flüchtlingskreis angehörten. Der älteste und einflußreichste unter den älteren war der vormalige Burschenschafter August Adolf Ludwig Follen (1794—1855), der Dichter des Liedes „Vaterlandssöhne, traute Genossen", der längst in der Schweiz heimisch, durch eine reiche Heirat in volle Unabhängigkeit versetzt, dem großen Rate des Kantons Zürich angehörte, und in dessen Hause alles aus- und einging, was, nach Baechtolds Wort, Verse schrieb, politisch oder ökonomisch bedrängt war. Follen nahm sich des werdenden und sehr hilfsbedürftigen Poeten rasch und großherzig an, bewirkte die Aufnahme zweier Gruppen von Kellerschen Gedichten in die beiden Jahrgänge des „Deutschen Taschenbuches" von 1845 und 1846, vermittelte Kellers Bekanntschaft mit Herwegh, Hoffmann von Fallersleben, Ferdinand Freiligrath. Wohl und warm wurde es Keller trotz allem im reichen Hause des alten Romantikers, des „Deutschen Kaisers", aus den Tagen der Wartburgträume nicht; vollkommen heimisch fühlte er sich hingegen am Herde des ehemaligen darmstädtischen Hauptmannes Wilhelm Schulz, dessen feinsinnige und kluge erste Frau Karoline ihm eine wahrhafte Freundin wurde. Während der Zerwürfnisse, die zwischen der älteren, idealistischen, gottgläubigen Generation der deutschen Flüchtlinge und dem radikalen Anhang Arnold Ruges und Karl Heinzens, der den Atheismus

als Vorbedingung politischen Freisinns predigte, ausbrachen, stand Gottfried Keller durchaus auf Seite Follens und seiner näheren Freunde. Ja man darf sagen, er würde auch später, als seine eigene Weltanschauung sich derjenigen Ruges und seiner Genossen mehr annäherte, als es um die Mitte der vierziger Jahre der Fall war, dennoch tiefe Abneigung gegen die gleichzeitig wilde und selbstgefällige Zerstörungslust empfunden haben, die unter den philosophischen Radikalen als geistreich und als Hauptaufgabe der Zeit galt. Die derbe Abfertigung, die Keller mitten im Flor seines jugendlichen Radikalismus, zu einer Zeit, als er an den Freischarenzügen wider das ultramontane Luzern teilnahm und den Sturm von 1848 in allen Poren vorausfühlte, doch dem Propheten des Anarchismus, dem Hamburger Wilhelm Marr, zu teil werden ließ, verbürgte die innere Gesundheit seines ganzen Wesens. Gerade in den Kämpfen selbst, hatte er früher als tausend andere begriffen, daß alle Agitation nur dem Zweck eines tüchtigen und gedeihlichen Lebens dienen und niemals selbst ein Zweck werden könne. Die Stimmung, die ihn über den Kommunismus der deutschen Schneidergesellen in sein „Tagebuch" schreiben ließ: „Schert euch ins Tollhaus, wenn ihr's aufrichtig und zum Teufel, wenn ihr es nur für euren werten Bauch gemeint habt," war keine zufällige und vorübergehende.

Anfang 1846 erschien durch Follens Bemühungen die erste Sammlung der „Gedichte" Gottfried Kellers (Heidelberg, A. Winter), in der bereits eine Reihe der köstlichsten und poetisch eigentümlichsten Bilder und Lieder des jungen Dichters dargeboten wurden, obschon Keller selbst die Veröffentlichung „verfrüht" nannte und in späterer Zeit seinen Gönnern, die den Druck der Sammlung gefördert hatten, nicht gerade großen Dank wußte. Er legte strenge Maßstäbe an, das hübsche Gedicht an Karoline Schulz vom 18. Juli 1845, worin er sich über eine allzulobende Rezension seiner Erstlinge so anmutig lustig macht und noch mehr einige in den Motiven vortreffliche Gedichte, die erst der Anhang zum ersten Band des Baechtoldschen biographischen Werkes ans Licht gebracht hat („Prinz Schuster" und „Plauderwäsche" z. B.) sind poetische Zeugnisse seiner weitgehenden Selbstkritik. Immerhin wurden diese ersten Gedichte Anlaß, daß man sich auch in den Regierungskreisen des Kantons Zürich mit dem Schicksal des Dichters zu beschäftigen anfing und ihm, nachdem der siegreiche Ausgang des Sonderbundskrieges und die neue Bundesverfassung die schwersten Wolken zerstreut hatten, die über der Eidgenossenschaft hingen, durch ein Staatsstipendium zu Hilfe kam. Die Ansichten über das mögliche Endziel dieser Unterstützung gingen freilich weit auseinander, doch während ein Gönner von gründlichen Studien sprach, die den Poeten für eine spätere Staatsanstellung befähigen sollten, ein anderer dem Dichter eine Orientreise vorschlug, die ihm unfehlbar bedeutende Eindrücke für die Zukunft sichern müßte, war man darüber einig, sein Talent zu ehren und an Keller um dieses Talentes willen besondere

Maßstäbe anzulegen. Keller selbst drängte es weder nach einer deutschen Universität, noch nach den Wundern des Ostens. Er glaubte für die vor ihm liegende und nun mit aller Bestimmtheit ins Auge gefaßte poetische Laufbahn gerade keine historische Gelehrsamkeit zu brauchen, da er dabei lediglich auf sein Herz, seinen Kopf und die reine Menschlichkeit angewiesen sei. Aber, setzte er im Briefe an seinen Freund E. Dößekel in Seon, Zürich, 25. September 1848) hinzu: „es ist niemals zu verachten, wenn man etwas lernen kann; auch habe ich ein sorgenfreies Jahr mehr vor mir, nebst der erfreulichen Aussicht auf jene Reise." Im Oktober 1848 brach er nach Heidelberg auf, wo er zunächst an die Mediziner Jakob Henle und Karl Pfeufer, als an frühere Dozenten der Züricher Universität empfohlen war, bald aber in einen weiteren Kreis eintrat. Er war zu alt, geistig zu reif, um am eigentlichen Studentenleben noch teilzunehmen, obschon er, wie Baechtold berichtet, an dem Studentenvolke große Freude hatte und sich auch einige Mensuren an der Hirschgasse besah. Die jüngeren Dozenten der Universität Karl Hagen, Jakob Moleschott, Hermann Hettner wurden ihm alsbald befreundet; Keller hörte Hettners litterar-historische und ästhetische Vorlesungen, Ludwig Häussers deutsche Geschichte und Henles Anthropologie, auch die außerhalb des Rahmens der Universität stattfindenden Vorträge, die Ludwig Feuerbach, der Einsiedler von Bruckberg, den ein Teil der Studentenschaft herbeigerufen hatte, im Rathaussaale über „Das Wesen der Religion" hielt. Einen Mittelpunkt heiterer Geselligkeit bildeten das Haus und der Garten des Philosophen und Hegelianers Christian Kapp, in dem auch Keller viel verkehrte. Hier war es namentlich die Tochter des Hauses, die geistvolle anmutige Johanna Kapp, die Gottfried Keller eine tiefe und starke Liebe einflößte, eine Liebe, die, da Johannas Herz schon gefesselt war, leider keine Erwiderung fand. Der Dichter empfand inmitten dieser Welt nicht die leiseste Neigung, die für ihn geplante Orientreise anzutreten, suchte vielmehr an zuständiger Stelle in Zürich darum nach, sein Reisestipendium lieber in Deutschland und namentlich für einen längeren Aufenthalt in Berlin verwenden zu dürfen. Das wohlmotivierte Gesuch wurde bewilligt und nach anderthalbjährigem Aufenthalt, während dessen Keller die Katastrophe der deutschen Nationalversammlung und den unglückseligen badischen Aufstand vom Mai und Juni 1849 mit zu durchleben hatte, verließ der Dichter Ostern 1850 Heidelberg und den dortigen Freundeskreis. Mit sich führte er die Anfänge und den Gesamtentwurf des Romans „Der grüne Heinrich" und einen Band neuerer Gedichte; er hatte beides noch von Heidelberg aus dem Verlagsbuchhändler Vieweg in Braunschweig angeboten und wähnte damals, daß er den Roman noch im Herbst des gleichen Jahres beenden könnte. Er reiste von Heidelberg den Rhein hinab, war in Düsseldorf drei Tage mit Ferdinand Freiligrath zusammen, den er „durch politische Umgebungen und Geschäfte" allzusehr absorbiert und von der Poesie getrennt

fand. In Berlin nahm Gottfried Keller Wohnung in der Mohrenstraße (vom April 1854 an wohnte er am Bauhof) und behielt allerhand mitgebrachte Empfehlungsbriefe ruhig in der Tasche. „Ich hatte, wollte ich in Berlin in litterarische Kreise kommen,“ schrieb er am 29. Mai 1850 an seinen Heidelberger Freund Hermann Hettner, „keinen anderen Weg, als zu Varnhagen zu gehen. Bis jetzt bin ich aber nicht gegangen und es hat sich der Eigensinn in mir festgesetzt, den Sommer über ganz still und unbekannt zu bleiben; auch denke ich Varnhagen werde vereist sein. So beschränkt sich also mein Umgang auf das abendliche Zusammensein mit studierenden Schweizern und — preußischen Lieutenants! nämlich in der Armee dienenden Neuenburgern höchst aristokratischen Aussehens, welche aber trotzdem gute Kinder, artige Gesellschafter und patriotische Landsleute sind. Sonst befinde ich mich insofern wohl hier, als man ungestört und anhaltend für sich sein und arbeiten kann, der großen Einsamkeit wegen in der großen Stadt; und ist man müde, so findet man, auch wenn man allein ist, außer dem Hause bald Zerstreuung. Ich wohne sehr angenehm, dicht neben der Dreifaltigkeitskirche, auf welcher es im Anfange des Romans „Prinz Louis Ferdinand“ (von Fanny Lewald, den Keller gerade damals las) sieben Uhr schlägt. Gegen Osten ragt das Dach des Schauspielhauses über die Wolken empor, und das auf seinem westlichen Giebel stehende Flügelpferd, das mit dem Vorderfuße scharrt, scheint mir manchmal auf italienische Weise freundlich zu winken; indessen kehrt mir Apollo auf dem östlichen Giebel den Rücken zu, und er hat doch den Kranz in Händen. Eine zweifelhafte Konstellation! Soll ich mich umquartieren und unter seinen Augen wohnen? Dann vernachlässige ich den Gaul, welcher mich einzuladen scheint, hinter dem Rücken des Gottes aufzusitzen. Ich will mich an Herrn Rötscher wenden.“

Die Vorsätze, sich auf dramatischem Gebiet zu versuchen, blieben während des ganzen, länger als fünfjährigen Aufenthaltes Kellers in Berlin lebendig und — unausgeführt. Erst aus Kellers Nachlaß ist das Bruchstück „Therese“, die letzten zwei Akte einer bürgerlichen Tragödie, hervorgetreten, an der Gottfr. Keller 1851 in Berlin geschrieben hat, während der Entwurf nach Heidelberg und Zürich zurückweist. Das Fragment schließt offenbar einen eigentümlichen, echt dramatischen Konflikt ein, so untheatralisch es sich für die moderne Bühne anlassen mag. Aber wie schon angedeutet, wurde Keller in den Berliner Jahren viel zu stark von der Ausgestaltung des „Grünen Heinrich“ in Anspruch genommen, die Vergangenheit sah der Gegenwart überall über die Schulter. Er rang mit dem großen, epischen Werke, das Vieweg allzubereitwillig zu drucken begonnen hatte und dessen Ausführung und Vollendung ihm heiße Tage und Jahre kostete; seiner wahrhaften und künstlerischen Natur war es völlig unmöglich, das Buch nur äußerlich fertig zu machen, und so klar Gestalten, Situationen und Stimmungen vor seinem inneren Auge gestanden hatten, so langsam rückte

die Niederschrift vor. Inzwischen waren seine „Neueren Gedichte“ 1851 bei Vieweg in Braunschweig erschienen, und „Der grüne Heinrich“ hatte noch von seiner Vollendung die Teilnahme wenigstens kleinerer Kreise gefunden, in denen Empfänglichkeit und lebendiges Gefühl für die Fülle echter Poesie, reichen Innenlebens in diesem subjektiven Idyllroman obwaltete, der doch zugleich ein so mächtiges und buntes Stück Welt spiegelt. Zur rechten Freude an diesem Erfolg kam der Dichter nicht. Ihm waren im Augenblick des Erscheinens naturgemäß mehr die Mängel, als die Vorzüge seines Buches bewußt. Mitten im Verzagen über die künstlerischen Unzulänglichkeiten des Romans ging ihm doch das Selbstgefühl nicht verloren, daß er zu glücklicherem Gelingen bestimmt sei. Mutig rief er Hettner, der nun in Jena saß, im August 1853 zu: „Es geht mir im Kopfe herum, daß ich einmal irgend etwas machen werde, welches durchaus notwendig, berechtigt und aus einem Gusse ist, und ich lasse diesen Augenblick ruhig herankommen, denn er wird alsdann ein ganzes Leben in sich tragen.“

Keller sollte, noch ehe er Berlin verließ, die volle Berechtigung dieser tröstlichen Zuversicht erfahren und erweisen. Inzwischen hatten sich seine äußeren Lebensverhältnisse bewegter gestaltet, er hatte mancherlei Verbindungen angeknüpft und grundverschiedene Menschen kennen gelernt. Die verborgene Poesie der Umgebungen Berlins ging dem Schweizer wohl auf, wie eine Anzahl seiner Gedichte erweisen, aber er schauderte vor den Schwierigkeiten zurück, mit denen ihr Genuß erkauft werden mußte. „Diese märkische Landschaft hat zwar etwas recht Elegisches, aber man kann nicht einmal recht hinkommen, da man jedesmal einen schrecklichen Anlauf nehmen muß, um in den Sand hineinzuwaten.“ Unter den geselligen Kreisen, die er besuchte, wurde ihm das Haus Varnhagens lieb und von Wichtigkeit. „Von Schriftstellern“, meldete er (6. Mai 1854), „ist nicht viel Erhebliches da, dagegen sind einige wohlgebildete Damen und allerlei vornehme Herren, wie z. B. der General von Pfuel vorhanden, wodurch man wenigstens Gelegenheit hat, sich etwas abzuschleifen und einen beweglicheren Ton zu erwerben, zu verschiedenen nützlichen Zwecken.“ Die Berührungen mit Berufsschriftstellern, die er hatte, hinterließen ihm meist den schlimmsten Eindruck. „Hier haben die Leute kein unbestochenes und gesundes Urteil mehr. Varnhagen lebt eben in der Vergangenheit; die jüngeren aber sind förmliche Hallunken, die es nicht über sich vermögen, etwas zu loben, woran sie keinen Teil haben oder etwas zu tadeln, was eine ihnen gewogene Größe gemacht hat.“ Seiner grundehrlichen und vornehmen, von der Sache erfüllten Natur war alles Koterie- und Streberwesen ein Gräuel und je mehr er davon verspürte, um so stärker ward seine Abneigung, sich damit auch nur äußerlich zu vertragen. In dem geistig belebten Haus des Buchhändlers Franz Duncker, war es hauptsächlich die Gattin des Hausherrn, Frau Lina Duncker, in der er eine echte und frische Natur ehrte und die ihn immer wieder anzog, wenn er es auch

hundert Mal verschworen hatte, mit der spezifischen Berliner Geselligkeit wieder in Berührung zu kommen.

Keller schrieb in Berlin, neben mehreren Anfängen und Entwürfen, auch noch den ersten Teil seines Meisterwerkes „Die Leute von Seldwyla", der Anfang 1856 bei Vieweg in Braunschweig erschien. Die Befreiung von der großen Stoffmasse des Romanes, die er ja zuletzt einen „verfluchten Alp" gescholten hatte, gab ihm ein köstliches Gefühl persönlicher und poetischer Freiheit zurück, er meinte selbst, daß seine Feder jetzt beschwingt über das Papier gleite und hatte die Gewißheit des Gelingens. So hätten die zweite Hälfte des Jahres 1854 und das Jahr 1855 sich in jeder Weise glücklich für ihn gestalten können, wären nicht Beunruhigungen eingetreten, die nichts mit seinem litterarischen Ringen und seinen künstlerischen Zielen zu thun hatten. Die Gründung des großen eidgenössischen Polytechnikums in Zürich stand um diese Zeit bevor. Schon am 10. Februar 1854 hatte Keller einen Brief aus der Bundesstadt Bern mit der Anfrage erhalten, ob er Lust habe, an der neu zu gründenden Anstalt eine Stelle für Litteraturgeschichte, Ästhetik ꝛc. anzunehmen. „Man gab mir zugleich zu verstehen, daß dies die letzte Gelegenheit sein dürfte, auf anständige Art unterzukommen, eine feste Stellung zu gewinnen." Es war dem Dichter zwar von vornherein klar, daß es „nicht seine Bestimmung sein könne, aus einem erträglichen Poeten ein schlechter Lehrer zu werden", aber die Versuchung, wenigstens zu versuchen, was er als Dozent zu leisten vermöge, blieb angesichts seiner augenblicklichen Lage und der nicht ausbleibenden Bestürmungen aus der Heimat immerhin groß, erst im April sprach er eine „motivierte Ablehnung jener Anmutungen" aus, was nicht hinderte, daß noch im Januar 1855 „ein schweizerischer Major mit einem großen Schnauzbart", der durch Berlin nach England reiste, beauftragt war, dem Dichter mündlich, aber ganz lakonisch zu sagen: er solle unverzüglich nach Hause kommen, da nun die Dinge sich entschieden. Man meinte es in Zürich offenbar wohl mit dem heimischen Talent, nur kannte Gottfried Keller sich selbst besser, als ihn seine Gönner kannten. Er wollte, wenn ihm eine Lehrthätigkeit wünschbar erscheinen sollte, lieber sich als Privatdozent an der neuen technischen Hochschule habilitieren, um alsdann so Selbständiges vorzutragen, daß man ihn „honoris causa anstellen müsse und nicht aus Barmherzigkeit." Stipendien und Honorare hatten während des Lustrums in der preußischen Hauptstadt unseren unverwöhnten Dichter über Wasser gehalten, zu Zeiten pochten die Sorge und ihre schlimmere Schwester, die Not, sehr vernehmlich an Kellers Thür, am Ende hatte sich wieder ein Schuldwesen zusammengewirrt, das nur durch eine entscheidende Hilfe von Mutter und Schwester zu lösen war.

Um die letzte Zeit seines Berliner Aufenthaltes vollends zu einer denkwürdigen, bewegten zu gestalten und den Wunsch der Losreißung und

der Heimkehr in die Schweiz gewaltig zu steigern, wurde der Dichter von einer starken, aber aussichtslosen Leidenschaft ergriffen, von der er (an Hettner, Berlin, 5. November 1855) halb zornig, halb humoristisch eingestand, daß sie ihm der Teufel nach fünfjähriger guter Ruhe auf den Hals geschickt habe, daß er sie ganz allein seit dreiviertel Jahren auf seiner Stube verarbeiten müsse und daß sie ihn neben allem übrigen Ärger und Zorn zwicke und quäle. Am Ende war es ihm nicht mehr möglich, einen Tag ruhig zuzubringen in Berlin, und so verließ er die preußische Hauptstadt Anfang Dezember 1855 und trat über Dresden, wo er einige frohe Tage hindurch der Gast Hettners war, mit Auerbach alte Bekanntschaft erneuerte und sich an den Kunstschätzen labte, die langersehnte Heimfahrt nach Zürich an.

Keller that sich gewaltig Unrecht, wenn er meinte, daß er in den sieben Wanderjahren nun doch ein Schriftsteller, wenn auch ein schlechter geworden sei. Seine „Neueren Gedichte" allein würden ihm eine dauernde Stelle unter den eigentümlichsten Lyrikern der deutschen Litteratur gesichert haben, und neben diesen brachte unser Dichter den vielgenannten Roman und die erste Sammlung der Novellen „Die Leute von Seldwyla" mit heim. Es ist wohl wahr, daß „Der grüne Heinrich" durch seine spätere Umarbeitung noch unendlich gewann und nicht minder wahr, daß die zweite Ausgabe der „Leute von Seldwyla" durch eine Folge der köstlichsten Erzählungen verstärkt, einen noch mannigfaltigeren Zauber bewährte, als der ursprüngliche Band. Aber was im „Grünen Heinrich" am tiefsten wirkt: die überwältigende Fülle der Stimmungen, die kühne und phantasievolle Originalität, die sich aus schlichtester Stille und dem einfachsten Menschenschicksal heraus entwickeln, dazu die Sättigung mit Licht und Kolorit, das war doch schon in der ersten unfertigeren Fassung vorhanden und die Novellen, durch die zwanzig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen „Die Leute von Seldwyla" bereichert wurden, weisen wohl die ursprünglichen Vorzüge der ersten Reihe erneut auf, aber lassen die früheren Erzählungen keineswegs hinter sich. Die Novellensammlung bleibt insofern das Hauptwerk des Dichters, als sich in den Erzählungen alle seine Eigentümlichkeiten voll entfalten, alle besonderen Lichter und Zauber seines Talentes spielen. Kellers Phantasiereichtum und Humor, seine Gemütstiefe und scharfe Menschenkenntnis, der Reichtum seiner Stimmungen wie die reizvolle Wandlungsfähigkeit seiner Darstellungskraft, die für die verschiedenen Stoffe den verschiedensten Ton findet, seine ganze scharf ausgeprägte Eigenart konzentrieren sich in den „unsterblichen Seldwylern", wie sie Heyse in einem prächtigen Sonett mit Recht genannt hat. In der gesamten deutschen Litteratur existiert kaum ein zweites Buch, das so unbedingt aus den Voraussetzungen und Eindrücken eines begrenzten ureigenen Heimatbodens herausgewachsen wäre und sich doch so hoch in die Region der Poesie erhöbe, die man sich meist vom Lokalboden gelöst vorzustellen liebt. Wer den stolzgewachsenen Baum hoch ins

Blau ragen sieht und den frischen, würzigen Duft einatmet, den die Luft von ihm daherträgt, der denkt kaum mehr an die Verästung der Wurzeln tief im Waldboden. Und doch hat es eine Zeit gegeben, in welcher die wunderlich laufenden, tief hinabreichenden, knorrigen Wurzeln des Baumes den Blick vieler so an den Boden bannten, daß sie nicht zu sehen vermochten, wie schlank der Stamm emporsprang, wie frei er sich wiegte. Der Hintergrund der Schweiz, und zwar der radikalen, gärenden, zu fremdartigen Lebensverhältnissen gediehenen Schweiz, die lokalen Elemente mit ihren gelegentlichen Härten, der übermütige Scherz wider das hohe Philisterium, der Überreichtum der Charakteristik im engsten Rahmen eines bedenklich lustigen, halbverkommenen Schweizerstädtchens, die große Zahl lebendiger, ernster und komischer Menschengestalten, deren Züge der Dichter getreulich erlauscht hat und in deren Seelen er uns bis in die letzten Tiefen, in die geheimsten Falten hinabschauen läßt, alles wollte gesehen und begriffen sein, ehe die ganze Poesie dieser Novellen genossen werden konnte.

Am Ende fiel das leuchtendste, farbigste Juwel, die Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, zuerst in die halbgeschlossenen Augen. In dieser Novelle hatte Keller alle Kraft, aber auch alle Zartheit und feine Innigkeit seines Talentes entfaltet. Der Stoff, der die nachtwandlerische Sicherheit eines Dichters erforderte, der hart am Rande der letzten Lebenstiefen mit festem Schritt seinen Weg verfolgt, ist so rein in Poesie aufgegangen, die Novelle bringt in ihrer Entwickelung bis zur tragischen Katastrophe eine solche Reihe von Enthüllungen süßer und tiefschmerzlicher Art und ist dabei von einer solchen Wärme und Unmittelbarkeit, daß sie allerdings ihres Gleichen sucht. Indem der Dichter unbeirrt auf die Darstellung einer starken und reinen Leidenschaft losgeht, die, wie eine Blume zwischen Schutt, unter den armseligsten, verkommensten Lebensverhältnissen emporwächst und deren jugendliche Träger lieber den Tod suchen, als sich vom Elend und von der Verkümmerung des Lebens auseinanderreißen lassen wollen, erfaßt er im Vorüberschreiten noch eine Fülle anderen Lebens. Die wundersamen Situationen, in denen sich die Liebe von Vrenchen und Sali aus kindlichem Spiel entfaltet, sich unter dem Leid und den häßlichen Eindrücken der Verkommenheit erhält und vertieft, die rasche Folge wechselnder, bunter Welteindrücke, die ihnen der eine Tag bringt, der ihr Schicksal entscheidet — alles steht in zauberhaftem Licht, mit höchster Deutlichkeit und doch von dem wundersamsten Schimmer umhaucht vor unseren Augen, der von der Darstellung einer edlen, weltvergessenen Leidenschaft ausstrahlt. Durch die Blätter von „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ zittert der Sonnenstrahl und weht die Luft des einen Sommertages, der den Liebenden gegönnt ist, man meint ihren heißen Atem zu spüren und das Wehen der schwülen Sommernacht, die sie bestrickt; und doch ist das Ganze von unsagbarer Reinheit und seltenem künstlerischen Adel. Wohl endet die Erzählung mit

einem schrillen Zerspringen der Saite, die so stark und voll getönt hat, aber der Dichter zeigt sich darin als echter Tragiker, daß er den leidenschaftlichen Irrtum und die aus dem Leid geborene wilde Glückssehnsucht des jungen Paares, die keine Geduld kennt, zu einer Notwendigkeit erhebt, der diese Liebenden nicht entrinnen können.

Nur einmal noch hat Keller in den „Leuten von Seldwyla" die warme leuchtende Darstellung des Lebens und seiner seligsten Momente mit der Schilderung der dunkelsten Seiten des Daseins und herber Konflikte verbunden, in der Meisternovelle „Dietegen", deren erste, groteske, grauenhafte Voraussetzungen bald untertauchen in den Reichtum schöner Züge und einer prächtigen Entwickelung, aus der sich schließlich die Liebe Dietegens und Küngolts über Not und Tod triumphierend erhebt. Scenen wie die, wo der gerettete Knabe Dietegen neben seiner kindlichen Retterin ruht, und jene letzte, wo der durch alle Lebenswetter gehärtete Mann die vom Blutgerüst gerettete Liebste auf seinen Armen davonträgt, gelingen in solcher Knappheit und Kürze, in so nachhaltiger Schlichtheit und Stärke des Ausdruckes nur dem echten Dichter.

In allen übrigen Novellen der „Leute von Seldwyla" waltet der Humor vor, und zwar entweder souverän und mit fortreißender Gewalt wie in den Geschichten „Die drei gerechten Kammmacher" und „Kleider machen Leute" oder als ein Feuer, das die spröderen, lehrhaft angehauchten Novellen „Frau Regel Amrain" und „Der Schmied seines Glückes" in Schmelz und Fluß bringt. Auch bei ihnen müßte jede eingehende Charakteristik die Novelle nacherzählen und würde doch nicht im stande sein, den Reichtum der äußeren und psychologischen Einzelzüge und ihr bedeutsames Verhältnis zu einander zu vergegenwärtigen. In den beiden letztgenannten Novellen, denen sich nach dieser Richtung hin „Pancraz der Schmoller", „Das verlorene Lachen" und „Die mißbrauchten Liebesbriefe" anschließen, tritt die besondere Neigung Kellers hervor, in seinen Novellen statt eines bedeutenden Lebensmoments, gelegentlich ganze Lebensläufe wiederzuspiegeln. Natürlich hat diese Neigung nichts gemein mit der moralisierenden, biographischen Erzählung, die in den aufgeklärten Wochenschriften des vorigen Jahrhunderts vorherrschte und gelegentlich wieder auftaucht. Hier handelt es sich überall entweder um einen eigenartigen Charakter, der nur plastisch und eindrucksvoll werden kann, indem ihn der Dichter durch die verschiedensten Momente seines Lebens hindurch begleitet oder es gilt einen der Gegensätze, eines der eigentümlichen Verhältnisse des realen Lebens darzustellen, in denen sich Wirrsal und Widerspruch des Weltlaufs offenbaren und die der Mensch aus sich heraus nur unter dem Einflusse guter Gestirne zu besiegen vermag. Darin ist Keller (wie ihn Heyses Sonett nennt) der „Shakespeare der Novelle", daß er das lebendigste Gefühl für die Totalität der dauernden Zustände wie für die Gewalt des Augenblickes hat, und daß ihm namentlich

die innerlich bedeutenden Momente aufgehen, in denen der unscheinbarste, anscheinend nichtigste Vorgang entscheidende Wandlungen des Menschen, weitnachwirkende Entschlüsse der Seele hervorruft. Ein Dichter wie dieser ist der Gefahr, stellenweise platt und langweilig zu werden, nie ausgesetzt; der anderen hingegen, die mit der Darstellung ganzer Lebensläufe verbunden ist: einer gewissen Ungleichheit des Tones und der Hereinnahme prosaisch nüchterner Momente in die poetische Wiederspiegelung des Lebens, entrinnt auch er nicht ganz. Indes läßt sich, so weit es sich nicht um ganz vereinzelte Reflexionen und Meinungsäußerungen, um gewisse geradezu störende Episoden handelt, die den Verhältnissen der Schweiz entstammen und mit dichterischen Aufgaben wenigstens da nichts zu thun haben, wo sie stehen (wir erinnern hier nur an die karrikierende Charakteristik des schönselig rationalistischen Theologen im „Verlorenen Lachen"), hervorheben, daß auch unter zwei ästhetischen Gefahren lieber die kleinere gewählt werden muß. Nicht immer spiegelt sich das Verhältnis eines Menschen zur Welt in einer so wunderbar gedrängten Episode wie die Leidens- und Liebesgeschichte des trefflichen Strapinsky in „Kleider machen Leute", nicht immer gehen alle Momente eines ganzen Lebens so rein in Poesie, in sinnliche Anschaulichkeit und Wärme auf, wie in der Meisternovelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Dem Humoristen dürfen die Schranken ohnehin nicht zu eng gezogen werden: in „Regel Amrain", in den „Drei gerechten Kammmachern" und im „Schmied seines Glückes" beruht ein guter Teil der besten Wirkung auf den launigen Mitsprechen des Darstellers, auf den charakterisierenden Zügen, die nebenher erzählt werden und die, voll in Scene gesetzt, die Novellen unnötig verbreitern würden. Die Objektivität des erzählenden Dichters kann hochgehalten und doch der genialen Natur ihr Recht gewahrt bleiben.

Durch und durch originell wie die „Leute von Seldwyla" in ihrer ganzen Anlage — nicht am wenigsten in der dem Novellencyklus zu Grunde liegenden Doppelcharakteristik der lustig-wunderlichen Stadt Seldwyla —, in ihrer mannigfaltigen Erfindung, in dem Reichtum ihrer scharfgezeichneten Gestalten sind, fehlt ihnen natürlich auch ein durchaus eigentümliches Gepräge der Sprache nicht. Gottfried Keller erweist sich auch darin als Dichter von bleibendem Werte, daß ein sprachschöpferisches Element in ihm lebendig und treibend ist. Und zwar ist das Verhältnis seiner kräftigen, ausdrucksreichen, fast jede zu Grunde liegende poetische Vorstellung und eigentümliche Empfindung zu neuem Ausdruck erhebenden Sprache zu den verschiedenen sprachlichen Richtungen in unserer neuesten Litteratur ein höchst beachtenswertes. Keller schließt sich den großen poetischen Mustern insoweit an, als er auf höchste Klarheit, Reinheit und sinnliche Bestimmtheit des Ausdrucks, auf Plastik des Baues, auf Fluß und Wohllaut des Vortrags Gewicht legt. Dagegen schreckt er nie davor zurück, bezeichnende provinzielle

Wendungen in die Schriftsprache einzuführen, bildet in fester, kühner Weise für seine Eigentümlichkeit die Sprache, und entbehrt dennoch niemals die Gedrungenheit und reizvolle Mannigfaltigkeit, die den poetischen Stilisten vom lodbrigen Belletristen selbst da noch unterscheidet, wo der Leser stutzt und zweifelt. Im „Grünen Heinrich" fehlt es nicht an einzelnen Disparitäten des lebendig leidenschaftlichen Tones, des realistischen Wortbildes und der daneben erstrebten Plastik und Abrundung. In den Novellen hingegen wurde ein seltenes Gleichmaß erreicht, nur einzelne Stellen gemahnen daran, daß gerade der wahrhafte Poet um den Ausdruck ringt. Die ganze Ausdrucks- und Vortragsweise Kellers, frei, naturwüchsig, unmittelbar wie sie ist, voller schweizerisch-deutscher lokaler Bilder und Wortwendungen, ganz modern und doch klassisch, erwies die gesunde Aneignungsfähigkeit unserer Schriftsprache aufs schlagendste und war im voraus eine Widerlegung der späteren Verkündigungen, daß dem Schrifthochdeutsch die tiefsten und höchsten poetischen Wirkungen nicht mehr abgewonnen werden könnten.

Die Wanderjahre hatten sonach für Gottfried Keller, von allem abgesehen, was er innerlich als persönlichen Gewinn empfand, ein für allemal entschieden, daß er zum Dichter, zum Schriftsteller und zwar in der tiefsten Bedeutung dieser Worte berufen sei. Die Aufnahme des Novellenbandes „Die Leute von Seldwyla" ließ freilich viel zu wünschen übrig. Ein Teil der Kritik erkannte auf der Stelle, daß hier ein ungewöhnliches, aus der Tiefe und Fülle der Welt schöpfendes und aus dem Vollen gestaltendes Talent, eine echte, nicht gemachte Ursprünglichkeit nach künstlerischer Vollendung ringe, und begrüßte die außerordentliche Erscheinung mit warmer Freude und Bewunderung. Ein größerer Teil versagte ihr die Anerkennung nicht, aber es war platte, nüchterne Anerkennung, die das Besondere nicht vom Alltäglichen unterscheiden kann und das Ungemeine zum Gemeinen herabdrückt. Und zu allem fehlte es nicht an gehässigen Ablehnungen der neuen genialen Begabung, an feindseligem Mißwollen, wobei leider Gutzkow wieder einmal voranging. Es bedurfte unter diesen Umständen Jahre, bevor die Prachterzählungen des Buches eine mäßige Verbreitung gewannen und das jauchzende Entzücken, mit dem ein Häuflein Verständnisvoller das Buch begrüßt hatte, floß nur sehr allmählich in ein größeres Publikum über. Da dies die Regel gegenüber guten poetischen Darbietungen ist, durfte sich Keller nicht besonders beklagen, obschon in anbetracht seiner äußeren Lage und da er für die Zukunft auf den Erwerb seiner Feder angewiesen schien, eine Ausnahme für ihn wünschenswert gewesen wäre. Wenn sich Kellers ein gewisser Unmut bemächtigte und er in den nächsten Jahren nicht zur Vollendung und Herausgabe größerer Schöpfungen gelangte, so ist das nicht so zu verstehen, als ob seine poetische Ader überhaupt gestockt hätte. Der Freude in und an der Heimat gab er in der prächtigen Erzählung „Das Fähnlein der sieben Aufrechten"

Ausdruck, die zuerst in Berthold Auerbachs „Volkskalender“ erschien und später den Züricher Novellen einverleibt wurde. „Es war“, meinte Keller selbst, „der schöne Augenblick, wo man der unerbittlichen Konsequenzen, welche alle Dinge hinter sich herschleppen, nicht bewußt ist und die Welt für gut und fertig ansieht.“ Auch sonst entstanden Gedichte und kleinere und größere Erzählungen, von denen nur einzelnes bei ganz besonderen Anlässen (wie das Festlied zur Eröffnung des eidgenössischen Sängerfestes von 1858, der Prolog zur Berner Schiller-Feier im November 1859) in die Öffentlichkeit gelangte.

Die Heimkehr des Dichters war mit einem denkwürdigen Aufschwung des geistigen Lebens in Zürich zusammengefallen. Die Gründung des großen eidgenössischen Polytechnikums, des Vor- und Musterbildes aller späteren technischen Hochschulen, hatte eine Reihe hervorragender wissenschaftlicher Kräfte in der Limmat-Stadt vereinigt, mehrere der erfolgten Berufungen waren auch der Universität zu gute gekommen. Von 1849 her lebten nicht wenige deutsche politische Flüchtlinge, unter denen Männer von hoher geistiger Bedeutung waren, in Zürich. Den altpatrizischen gesellschaftlichen Elementen der Stadt mischten sich gerade in jenen Jahren mannigfache neue hinzu und es fehlte nicht an Kreisen, in denen die Interessen der Kunst und Litteratur ernsthaft gepflegt wurden. Gottfried Keller, obschon seiner Natur und seinem Bildungsgange nach mehr zu einem einsiedlerischen als einem gesellig bewegten Leben neigend, entzog sich den Vorteilen und Anregungen der damaligen Verhältnisse keineswegs ganz. Von litterarischen Freunden aus vormärzlicher Zeit lebte Georg Herwegh noch mehrere Jahre in Zürich, von dem sich Keller erst nach manchem schweren inneren Kampfe und bei immer stärker hervortretender Unvereinbarkeit der Grundanschauungen über Welt und Leben zurückzog. Unter den neuen Bewohnern seiner Vaterstadt interessierte Keller vor allen Richard Wagner, mit dem er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr viel umging. „Mit Vischer, Burckhardt, Hitzig trinke ich zuweilen des Abends ein Schöppchen wozu manchmal noch Semper kommt, welcher ein kindlich hypochondrisches Wesen ist, aber sich zu einem famosen und sehr beliebten Lehrer aufgearbeitet hat, ein weiteres Zeichen seines tiefliegenden und vielseitigen Ingeniums“, berichtete Keller am 13. November 1857 an Hettner. Zu Moleschott und seinem Hause nahm er die alten, in Heidelberg gepflegten Beziehungen wieder auf, auch mit dem Philologen Köchly kam er häufig zusammen. An deutschen Besuchern fehlte es in keinem Sommer und Herbst, obschon er die Gabe besaß, sich neugierige Interviewer und fahrende Feuilletonisten energisch, ja mit vielgetadelter Derbheit vom Leibe zu halten. Die Maßstäbe, die er an litterarische Leistungen und künstlerische Wahrheit legte, waren streng, jede Art von Marktschreier- und falschem Prophetentum, von dilettantischem Schreibeschwindel fand an ihm einen unerbittlichen Gegner.

Den Leuten, die ihn freundlich aufmunterten, bald wieder was im Geschmack der humoristischen Novelle „Die drei gerechten Kammmacher“ zu schreiben, wollte er deutlich zeigen, daß er „nicht nur auf einer Saite zu geigen gedenke“.

Je strenger er in den Grundsätzen „einer ehrlichen Vorbereitung und Vollendung“ wurde, um so wünschenswerter erschien es ihm vom litterarischen Erwerb und Erfolg sich ganz unabhängig zu stellen. Im Jahre 1861 wurde die Stelle des ersten Staatsschreibers des Kantons Zürich erledigt und hochstehende einflußreiche Freunde des Dichters, die ihn auf diese Weise vor einem vielbefürchteten „Untergang“ zu retten meinten, lenkten die Wahl auf Keller. Er „wurde von der Regierung mit fünf gegen drei Stimmen gewählt, was im gleichen Verhältnisse gebilligt und getadelt wurde.“ Die Hoffnung, die der Dichter und seine Freunde gehegt haben mochten, daß keine außerordentliche Vermehrung der herkömmlichen Amtsarbeit des Staatsschreibers eintreten werde, wurde durch die Verfassungskämpfe, die 1867 begannen, und die Einführung der neuen Kantonsverfassung von 1869 vereitelt. Keller wurde von seinem neuen Amte und den Regierungssitzungen, in denen er das Protokoll zu führen hatte, Monate und Jahre hindurch ganz und gar in Anspruch genommen, und die Staatsschreiberei erwies sich als nichts weniger denn eine Sinekure. Baechtold bezeugt nachdrücklich: „Das Amt nahm seinen ganzen Mann vom Morgen bis zum Abend in Anspruch, zumal dieser Mann jedes schläfrige Bureausystem haßte und streng auf Fleiß, Ordnung und Pünktlichkeit bei sich selbst und den übrigen Angestellten sah. Der neue Staatsschreiber behauptete gleich von Anfang an volle Selbständigkeit. Fremde Hilfe, selbst in Dingen, die ihm ferne lagen, verschmähte er; es kam vor, daß er zum Verständnis eines holländischen Aktenstückes ein entsprechendes Wörterbuch kaufte, um ja nicht etwa der Leute Rat angehen zu müssen.“ Das Amt gab mit seinem Einkommen von fünf- bis sechstausend Franken die gewünschte persönliche Sorglosigkeit und gestattete dem Begnügsamen, im Laufe der Jahre einige Ersparnisse zu machen. Nach 1870 gewann er auch wieder mehr der erwünschten Muße und die Herausgabe der prächtig humoristischen, so geistvollen als farbenreichen „Sieben Legenden“ im Jahre 1872 war gleichsam eine Ankündigung, daß er nicht die Absicht habe, dauernd aus der Litteratur zu scheiden.

„Indem ich die Stelle des Staatsschreibers des Kantons Zürich versah,“ sagt Gottfried Keller in dem mehrerwähnten zuerst 1876 in P. Lindaus „Gegenwart“ veröffentlichten Aufsatz „Autobiographisches“, „befolgte ich den bekannten Rat, dem poetischen Dasein eine sogenannte bürgerlich solide Beschäftigung unterzubreiten. Glücklicherweise war es aber weder eine ganze noch eine halbe Sinekure, so daß keine von beiden Thätigkeiten nebensächlich betrieben werden konnte und das Experiment in Gestalt einer langen Pause vor sich gehen mußte. Als die alte Republik Zürich, welche unter ver-

schiedenem Regimente von jeher solchen mäcenatischen Anwandlungen unterlegen ist, mir das Amt ihres Schreibers gab, mußte ich mich vom ersten bis zum letzten Augenblicke in den Geschäften tummeln und genoß zehn Jahre lang nicht einmal eines Urlaubes, und ich glaube, es ist mir das gesunder gewesen, als ein schläfriges System gemischter Bureau- und Mußestunden. Die Anlehnung an jene solide Bürgerlichkeit, an das Holzhacken Chamissos hat einmal stattgefunden, ihren Dienst gethan und kann nun wieder mit einer anderen, ungeteilten Existenz vertauscht werden, denn die Hauptsache besteht, nach gewonnener Haltung und Elastizität, nicht sowohl in den sicheren Einkünften, als in der entschlossenen Lebensäußerung." Daß Kellers Ernennung zum Staatsschreiber viel Staub aufwirbelte, patrizischer Hochmut, juristischer Unfehlbarkeitsdünkel und demokratischer Neid sich gemeinsam gegen die Wahl des Dichters setzten, war im Grunde nur natürlich. Baechtold hätte kaum nötig gehabt, im Anhang des zweiten Bandes seiner Biographie eine Blumenlese dieser Gehässigkeiten zu veranstalten. Auch die Furcht, daß der Poet seinen Gaul an einen dürren Ast gebunden habe, war unnötig, Keller bewahrte Humor und poetische Phantasie und die Gedächtnisdichtung auf den Musiker Wilhelm Baumgartner (1867), der Prolog zur Feier von Beethovens hundertsten Geburtstag in Zürich (1870), das Gedicht „Auf das eidgenössische Schützenfest" (1872) hätten allein ausreichen müssen, zu bezeugen, daß die Flamme unter der Asche der Resignation fortloderte. —

Kellers längeres Schweigen hatte doch die günstige Folge gehabt, daß die Teilnahme für das, was er seither geschaffen hatte, wuchs und wuchs, daß man zu wägen begann, was man früher schlechthin als Neuigkeit begrüßt hatte. Als er im Jahre 1876 aus der Stellung des ersten Staatsschreibers freiwillig zurücktrat, nachdem er „sich überzeugt hatte, daß er die schwindenden Jahre mit besserem Erfolg als früher den litterarischen Arbeiten widmen könne" war gar vieles von dem, was in den nächsten Jahren in rascher Folge erschien, längst begonnen und zum Teil vollendet. Und wenn er im Jahre 1875 seinem alten Heidelberger Freunde Herm. Hettner ermutigend zugerufen hatte: „Du solltest (in eine neue große Arbeit) frisch hineinspringen, zum Teufel! sollen wir so freiwillig abdizieren? Im Gegenteil, das Wagen und Mühen erhält jung, nur muß man sich dabei nicht abquälen oder quälen lassen", so richtete er die Mahnung so gut an sich selbst als an den Freund.

Die „Sieben Legenden" (Stuttgart, 1872) waren das erste Büchlein, in dem Keller nach langer Pause sich wieder vernehmen ließ. Über den gemeinsamen Grundgedanken dieser Dichtungen, die das übermütigste Lebensgefühl und die hellste, anmutigste Heiterkeit sehr bemerkenswert von der meist elegischen Grundstimmung fast aller wahrhaften Poesie unserer Tage unterschieden, sprach sich ein kurzer Vorbericht des Dichters schalkhaft aus.

„Beim Lesen einer Anzahl Legenden wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken seien, wenn man aufmerksam hinblicke. Wie nun der Maler durch ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie, durch das radierte Blättchen eines verschollenen Meisters zur Ausfüllung eines Rahmens gereizt wird, so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen." Der Dichter hatte eben mit phantasievoller Lust eine Anzahl von Legenden ins Weltliche gewandt. Den Preis verdienen die vier ersten Legenden: „Eugenia," „Die Jungfrau und der Teufel," „Die Jungfrau als Ritter" und „Die Jungfrau und die Nonne". „Der schlimmheilige Vitalis" steht auf der Grenze dessen, was der wahrhafte Dichter mit Glück darstellen kann und ist wohl gar der Frivolität oder wenigstens einer übergroßen Keckheit beschuldigt worden. — Lebten wir in gesünderen Zuständen, in denen die künstlerischen Darbietungen lediglich aus sich selbst und nach ihren ästhetischen Wirkungen beurteilt würden, so lohnte es sich nicht, überhaupt im Ernst über die Forderungen eines gewissen Puritanismus in der Kunst, die heute gerade in tüchtigen Kreisen auftauchen, zu sprechen. Goethes Wort an Eckermann, mit dem er dessen Zweifel an dem Werte Byrons für reine Menschenbildung niederschlug: „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das alles nicht bildend? Wir müssen uns hüten es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden" (Gespräche Eckermanns mit Goethe, 16. Dezember 1828) würde die ganze Frage entscheiden. Indes sind die Dichter von heute nicht so gut gestellt, daß sie sich einfach auf ihr uraltes Recht berufen dürften, alle Höhen und Tiefen des Lebens darzustellen. Die verhängnisvolle Entwickelung unserer neuesten Litteratur, die mit dem geilen Anwachsen einer platten Genußsucht und einer frivolen Lebensanschauung zusammenfiel, in der kein Ernst Raum hat, als feige Todesfurcht und noch feigere Furcht vor materieller Entbehrung, hat die leichten pikanten Talente zu Kupplern der schlechtesten Neigungen des verächtlichsten Publikums gemacht, bei tieferen Naturen und Geistern aber einen falschen Puritanismus, die Rückhaltung und die Scheu vor allem Gewagten erweckt, so daß die köstlichsten Schöpfungen der Poesie dadurch unter einen falschen Gesichtspunkt gerückt werden. Nun ist für jeden unbefangenen, poetisch empfindenden Leser gewiß, daß die „Sieben Legenden" neben dem lachenden Übermut, dem vergoldenden Lichte des freiesten Humors mit der ganzen Reinheit und dem innerlichen Entzücken des Dichters an allem tieferen und edleren Seelenleben getränkt sind. Ihr innerer Reichtum wird leicht um ihrer knappen

Fassung willen übersehen. Sie bezeugten, daß Keller die Kunst, im engsten Rahmen blühendes Leben und die schmelzendste Farbenpracht vor Augen zu bringen, verstand, daß seine Fähigkeit im gedrängtesten Satz ein ganzes Stück Leben in neue Beleuchtung zu rücken, eine wundersame Perspektive von Naturzaubern vor uns zu eröffnen eben so gewachsen war, wie die geniale Freiheit seines Humors und die Schärfe seines Blickes für alle menschlichen Herzensregungen. Seit den Tagen der Romantiker waren nur wenigen Auserwählten Naturbilder geglückt, wie die Schilderung des Waldsees, an dem Gebizo sein Weib Bertrade dem Teufel überliefern will: „So erreichten sie die dunkle Wildnis an dem See, über welchem falbe Abendwolken hingen; die alten Tannen blühten mit Purpurknospen, wie es nur in den üppigsten Frühlingen geschieht; im Dickicht schlug eine gespenstige Nachtigall so stark wie mit Orgelpfeifen und Cymbeln“. Durch die sämtlichen Erzählungen geht eine Folge anmutiger, aber energischer Züge, durch die die phantastischen Wunder dieser Legenden sich in die deutlichste plastische Wirklichkeit wandeln. Und nicht der letzte Vorzug der glücklich originellen Erfindungen beruhte darin, daß der Dichter die Sache trotz des ungeheuren Vorrates des Stoffes nicht im breitesten Betrieb ausspann, sondern es bei den sieben glänzenden Proben bewenden ließ.

Die zweite Auflage der Novellen „Die Leute von Seldwyla“ (1874) schüttete, wie schon gesagt, aus dem unversiegten Füllhorn der Phantasie und poetischen Fabulierlust Kellers eine ganze Reihe neuer Meisterstücke aus. Im Jahre 1877 wurden die „Züricher Novellen“ veröffentlicht, die wiederum neue Töne anschlugen und nunmehr schon auf ein besseres Verständnis der Eigenart Kellers auch im Publikum trafen. Die Umarbeitung seines Romanes „Der grüne Heinrich“, ein alter Lieblingsplan, den er in den Jahren 1878 und 1879 ausführte, lenkte die Augen auf die Anfänge des Dichters zurück, der neue Schluß beseitigte zugleich den Haupteinwand, der beim ersten Erscheinen gegen das tragische Ende des „Grünen Heinrich“ geltend gemacht worden war. Keller hatte lange und mit einer gewissen Hartnäckigkeit an dem ursprünglichen Ausgang des Romanes festgehalten. Er räumte ein, daß Zeit und Lebensphilosophie, samt der Toleranz der Gesellschaft den unglücklichen Helden absolviert haben würden, da keinerlei Schuldabsicht in seiner Seele gelegen habe und er am Tode der Mutter nur in der von allem Menschlichen untrennbaren Verkettung der Umstände die Ursache sei. Aber er wiederholte öfter, daß der Tod der Mutter den mit neuen Hoffnungen und Lebensvorsätzen Heimkehrenden zu jäh und tief am Ende einer langen, aufgeregten, sein Wesen anspannenden Zeit treffe. Der grüne Heinrich habe, wenn nicht ein verletztes, so doch ein beschwertes Gewissen in seinem Verhältnis zur Familie, zur Grundlage alles Lebens, auch alles Staatslebens. Ohne diese Grundanschauung aufzugeben, empfand doch Keller allmählich, daß die Natur seines Helden zu stark und zu frisch sei, um an

dem Irrtum seiner Jugend rettungslos unterzugehen, und so lichtete und sichtete er nicht nur in den ersten Bänden des Romans, sondern arbeitete auch den letzten Teil derart um, daß dieser für eine Neuschöpfung gelten konnte. Die tapfere Resignation, in die der Roman in dieser zweiten Fassung ausklingt, ist ein besserer und, wie die Dinge einmal dargestellt sind, natürlicherer Abschluß der Jugendgeschichte, als der Wahnsinn oder Tod. Der letztere Ausgang war höchstens möglich, der erstere, das Fortleben in tapferer Arbeit und freiwilligem Verzicht auf ein Glück, das verscherzt ist, erscheint organisch und gesetzmäßig aus den Grundzügen der Charakteranlage entwickelt. „Der grüne Heinrich“ entbehrt auch in seiner letzten Gestaltung des höchsten und geheimsten Reizes nicht, der in der Mischung eigener Erlebnisse und freier poetischer Erfindung liegt. In der Neubearbeitung wurde Gottfried Keller gegen sein inhaltvolles und nach der Seite idyllischer Lebensfülle unübertreffliches Werk erst wieder gerecht, und die Sorgfalt, mit der er auch im Stil und Ausdruck ein künstlerisches Gleichmaß erstrebte und erreichte, erwies das heitere Behagen, mit dem er in diesem letzten Abschnitt seines Dichterlebens schuf und arbeitete.

Die Sammlung der „Züricher Novellen“ (1878) fand, während der Dichter zu seinem Jugendwerke zurückgekehrt war, eine rasche Verbreitung. Gleich den Novellen der „Leute von Seldwyla“ waren die grundverschiedenen Erzählungen in einen besonderen Rahmen hineingestellt, der an sich schon von dem ungeminderten, feinen und schalkhaften Humor unseres Dichters Zeugnis ablegt. Den Hintergrund sämtlicher Novellen bildet diesmal nicht eine ideale närrische Stadt, die sieben wirkliche Städte im Schweizerland gern vorstellen möchten, sondern das liebliche und löbliche Zürich, die Perle der deutschen Schweiz, deren Leben die Phantasie ihres treuen Sohnes immer angeregt und beschäftigt hatte. Von den Tagen, in denen nach der Überlieferung Rüdiger Manesse seine große Handschrift der Minnesinger sammelte, bis zu den Festen, die nach glücklicher Vereinbarung der eidgenössischen Bundesverfassung von 1848 gefeiert wurden, gaben Züricher Erinnerungen die Anhaltpunkte und stellenweise das Kolorit für die Fabulierlust und die durchgebildete Fabulierkunst des Dichters. Historischer Novellist im gewöhnlichen Wortsinn war Keller selbst in den „Züricher Novellen“ nicht, einen so tiefen Blick und so feine Aneignungsorgane er auch für das Charakteristische und Eigentümliche der Zeiten besaß. Er begiebt sich, indem er seine Menschen und ihre vortrefflich erfundenen Schicksale in frühere Jahrhunderte und Jahrzehnte zurückversetzt, doch auf einen anderen Weg als die Mehrzahl der historischen Novellisten. Während diese den Hauptaccent auf die malerische Wirkung der fremdartigen Situation und des Kostüms legen oder allenfalls die Wirkungen verschiedener Zeiten auf Seelen und Sinne der Menschen zutreffend darstellen, bleibt Gottfried Keller vor allem bemüht, die „echten Menschenproportionen“ unter jedem Kostüm erkennen

zu lassen, den urewigen und unwandelbaren Antrieben der menschlichen Natur, den Wirkungen des innersten, im wesentlichen sich gleichbleibenden Seelenlebens auf Entschließungen und Handlungen nachzugehen. Die Außendinge beherrscht er in einem Maße, daß er mit ihnen spielen und sie gelegentlich selbst für eine Unwahrscheinlichkeit in Bewegung setzen darf; sein eigentliches Ringen gilt der Erschließung und Enthüllung des Herzenslebens. Hier schreckt er auch vor den schwierigsten Aufgaben nicht zurück: wer die ergreifende Episode der schönen Figura Leu im „Landvogt von Greifensee" mit Anteil und Verständnis liest, wird uns zustimmen, wenn wir sagen, daß Keller poetische Aufgaben gerade dieser Art am glänzendsten löst. — In der Vortragsweise unterscheiden sich die „Züricher Novellen" von den Novellen der „Leute von Seldwyla" hauptsächlich dadurch, daß der Dichter in ihnen noch seltener und vereinzelter eine dramatische Zuspitzung erstrebt und noch strenger den rein epischen Ton festhält. Im übrigen erscheinen die Gestaltungskraft, der Erfindungsreichtum des Dichters völlig ungemindert, ja im Detail noch gesteigert. In einigen Novellen wirkt er mit unendlich feinen Einzelheiten — etwa wie ein Maler, der seine Kraft im satten, leuchtenden Kolorit mannigfach versucht, gelegentlich das Verlangen fühlt, einen Vorgang oder eine Stimmung mit fein abgetönten Farben doch zur vollen Wirkung zu bringen. Unmittelbar daneben treffen wir dann wieder jene kraftvollen Züge, die uns aus der ersten Novellensammlung vertraut sind, der Humor steigert sich hier wie dort zum hellen aufjauchzenden Übermut. Ein Capriccio wie das römische Künstlerabenteuer des Rahmenhelden der „Züricher Novellen" und die Freuden, die dieser Mäcenas auf seiner Hochzeitsreise an dem protegierten Bildhauertalent erlebt, mußte die finsterste Stirn entrunzeln und echtes, fröhliches Lachen erwecken. Es ist schwer zu sagen, welcher von den „Züricher Novellen" man den Vorzug geben soll — eine unbestritten alle überragende, wie „Romeo und Julia" in den „Leuten von Seldwyla", ist nicht vorhanden. Wenn wir den „Landvogt von Greifensee" und das „Fähnlein der sieben Aufrechten" vor anderen nennen, so soll dies mehr die Breite und Weite der dargestellten äußeren und inneren Welt auch in diesem Buche, die dichterische Mannigfaltigkeit bezeichnen, als ein abschließendes Urteil sein.

Dem reichen Jahrzehnt zwischen 1874 und 1884 gehörte auch die letzte Redaktion der „Gesammelten Gedichte" (1883) an, in der der alternde Dichter alte und neue Lyrik — die neue zumeist jugendkräftiger und elementarer, als die der Wanderjahre, in stattlicher Sammlung vereinigte. Gottfried Keller ist kein Lyriker in dem engsten Sinn, den man der Lyrik nach und nach gegeben hat, kein Liederdichter, dessen Lieder an das Volkslied unmittelbar anknüpfen, kein seliger Träumer, an den die Reflexion nur soweit herantritt, als sie sich in frohe oder schmerzliche Stimmung wandeln läßt, vor allem keiner der Sprachvirtuosen, die weit eher die Deutlichkeit und

Eigenart des Ausdrucks als den Wohlklang des Verses opfern. In Kellers Gedichten machen sich eine trotzige Selbständigkeit der Empfindung, eine zu Zeiten befremdende Anschauung der Welt, die von Verklärung weit entfernt ist, eine besondere Behandlung, ein gelegentlich heißes Ringen mit der Sprache geltend, die im einzelnen Falle freilich die höchsten poetischen, rhythmischen und melodischen Wirkungen erreichen, in andern jedoch einen Nachgeschmack hinterlassen, der nur dem Nachgeschmack starken, duftigen, aber herben Weines zu vergleichen ist. Die knorrige Originalität, die in gewisse poetische Tiefen hinabsteigt, in die andere Dichter kaum einen scheuen Blick werfen, die gewisse Höhen erklimmt, auf denen die Luft für den Durchschnittsleser dünn wird, tritt hier noch stärker und entschiedener hervor, als in den Erzählungen des Dichters. Lebensfrisch und dunkelgrüblerisch, geistblitzend und voll schlichten Ernstes, herausfordernd, keck und zartsinnig, scheu und zurückhaltend, stellt sich Keller in seinen Gedichten dar; alle Töne schlägt er ein und das andre Mal, keinen so wiederholt an, daß er für die große Menge ein Lyriker mit einem bestimmten Ton wäre. Man muß schon Teilnahme für ein mannigfach bewegtes, von den Gärungen der Zeit ergriffenes, in ihren Kämpfen geprüftes und bewährtes Dasein empfinden, um sich ganz in diese Gedichte versenken zu können. Dicht neben den reifsten Schöpfungen, in denen ein tiefsinniger Gedanke vollendete poetische Form gewinnt, in denen die Phantasie des Dichters leuchtende Schönheit schaut oder der köstlichste Humor die Unzulänglichkeit des Irdischen erhellt, stehen andere, in denen der absonderliche Einfall umsonst Gedanke zu werden strebt, in denen die Einbildungskraft Kellers wild ausschweift und wie in dem Cyklus „Lebendig begraben" selbst die grauenhaftesten Möglichkeiten des Daseins poetisch zu fassen und den Aufschrei der zertretenen Tierheit in menschlichen Laut zu wandeln sucht, stehen solche, deren Humor gar dünn und ansäuerlich ist. Nichts leichter, als Kellers Gedichte um ein paar Dutzend Proben häßlicher Bilder oder solcher Gedichte zu plündern, in denen der Ausdruck dunkel und spröde erscheint; nichts leichter als aus diesem Bande zu erweisen, daß Keller ein geistreicher Tendenzpoet, aber kein echter Dichter sei. Man braucht eben nur über die Gedichte hinwegzulesen, die in unserer ganzen Lyrik ihresgleichen suchen und Kellers Namen erhalten müssen, so lange die gegenwärtige deutsche Sprache lebt.[1]) Die Lyrik Kellers entsproß meist der Gelegenheit, dem persönlichen Erlebnis, doch reichen ihre Wurzeln auch in die Tiefen hinab, in denen der Dichter unbewußt wieder eins wird mit dem urewigen Lied der Natur, für elementare Stimmungen den Laut, für geheimnisvolle Gesichte das Bild findet.

[1]) Gottfried Keller selbst hat, nach Baechtolds Bericht (Baechtold, Gottfr. Kellers Leben. Bd. 3, S. 279), ohne zu wissen, wer der Verfasser sei, die oben stehende ursprünglich meiner Recension in den „Grenzboten" angehörige Charakteristik seiner Gedichte für „sehr zutreffend" erachtet.

Phantasiefrische und Empfindungsreichtum des Dichters erschienen auch in der Novellenreihe „Das Sinngedicht" (1881), die einige der tiefsinnigsten und ergreifendsten Erfindungen Kellers — neben der entzückenden Rahmenerzählung vor allem „Regine", „Don Correa", „Die Berlocken" — barg, ungemindert. Aber sichtlich gesellte sich eine schwerwiegende Reflexion und manche herbere Einsicht in das Wesen problematischer Erscheinungen, seiner Lust an der bunten Welt und der Freude an ihrer Wiedergabe allmählich hinzu. Ein Hauch dieses Geistes durchwehte auch das letzte abgeschlossene Werk des Dichters, den Roman „Martin Salander" (1886), gleich seiner Jugendschöpfung aus den Verhältnissen und der Anschauung der schweizerischen Heimat erwachsen, aber in bemerkenswerter Weise vom „Grünen Heinrich" unterschieden. Der Schluß steht zur Anlage des Ganzen in keinem rechten Verhältnis, in der That hatte Keller sich verleiten lassen, das Werk in der „Deutschen Rundschau" zu veröffentlichen, ehe er es völlig abgeschlossen hatte. So wuchs es über den voraus bestimmten Umfang hinaus, sollte und mußte im laufenden Jahrgang der Zeitschrift abgeschlossen werden, während die größte Zahl der Leser noch das stärkste Verlangen hegte, von den weiteren Geschicken der Salander-Familie, und namentlich des männlichen Abbildes der Marienfrau zu erfahren, der anspruchslos lieblichsten und gewinnendsten Frauengestalt, die Gottfried Keller, und einer der köstlichsten, die die neuere deutsche Dichtung überhaupt geschaffen hat. Der Dichter plante in einem zweiten Teile die Geschichte wieder aufzunehmen, es scheint jedoch nicht, daß er in den mancherlei Krankheitsbedrängnissen seiner letzten Jahre zur ernstlichen Ausführung des wohlentworfenen Planes gelangt ist. Auch „Martin Salander" war wieder ein Buch, dessen eigentümliches Verdienst und reicher Gehalt, satirischer wie poetischer Natur, in gewissen Kreisen des Publikums nur widerstrebend gewürdigt ward. Motive und Charaktere im „Martin Salander" waren zu lebenswahr, um wirkungslos zu bleiben, aber am Mangel jeder Spannung, am schlichten Vortrag nahmen auch Leser besserer Gattung Anstoß und ließen es an sinnlosen Vergleichen mit Romanen von völlig anderer Anlage und Aufgabe nicht fehlen. Man kann Baechtold nur von Herzen beistimmen, wenn er diesen Roman, durch den die rauhe Luft des öffentlichen Lebens mit schneidender Schärfe zieht, „eine That, das große Vermächtnis des Dichters für die Heimat, ein politisches Erbauungsbuch und dennoch ein Poesiebuch und ein großes Kunstwerk dazu" nennt. Gleichwohl wurde gerade bei diesem Anlasse sichtbar, daß das Verständnis für Kellers Ursprünglichkeit und innere Wahrheit, für die Poesie seiner Stimmungen und den einfach großen Zug seiner Lebensanschauung im Wachsen war. Der Dichter empfand an seinem steigenden Ruhme die natürliche Freude, aber ließ sich von keinem Erfolg berauschen. Wie sein Urteil über die Schöpfungen anderer unbestechlich blieb, übte er auch unbestechliche Selbstkritik, er war im ganzen wahrlich mehr geneigt, sich zu karg als zu reich zu bedenken.

Die Energie, mit der Gottfried Keller neben der eigenen Läuterung, nach der inneren Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen der Welt und Kunst unablässig gerungen hat, giebt sich am schönsten und ergreifendsten in der Folge seiner Dichtungen, am einfachsten und für den planen Verstand am deutlichsten in der Folge von Aufsätzen seines „Nachlasses" kund, von denen die ältesten noch den vierziger, die jüngsten den letzten achtziger Jahren angehören, sodaß sie in engerem Rahmen die ganze Entwickelung Kellers wiederspiegeln. In den Kritiken von Jeremias Gotthelfs Schriften (aus den „Blättern für litterarische Unterhaltung" der vierziger Jahre) hallt noch ein Nachklang des jugendlichen Radikalismus, mit dem sich der werdende Dichter den politischen Lyrikern aus Herweghs Gefolgschaft angeschlossen hatte. Und doch, so energisch Keller damals das Recht der Zeit gegen den zäh konservativen Pfarrer und Volksschriftsteller zu wahren trachtete, so polternd er wider die wirkliche und vermeinte konservative Verstocktheit Gotthelfs zu Felde zog, wie gerecht und gesund zeigte sich seine Grundanschauung! So fremd ihm ein strenges positives Christentum war, so räumt er doch unumwunden ein: „Etwas ist besser als gar nichts, und mit einem Menschen, welcher den gekreuzigten Gottmenschen verehrt, ist immer noch mehr anzufangen, als mit einem, der weder an die Menschen noch an die Götter glaubt," und ruft nach allem reichlich gespendeten Tadel in ehrlichster Begeisterung aus: „Daß Gotthelf ein vortrefflicher Maler des Volkslebens, der Bauerndiplomatik, der Dorfintriguen, des Familienglückes und Familienleides ist, ist schon gesagt und versteht sich eigentlich bei vorliegendem Stoffe von selbst. Aber wenn wir doch noch von einer abgeschlossenen Volkspoesie sprechen müssen: er hat Vorzüge darüber hinaus, welche in jeder Gattung, auch der höchsten, wenn es eine giebt, nur dem bevorzugten Talente eigen sind." Auch zwei Jahre später (1851) und sechs Jahre später (1855) polemisierte er heftig, stellenweise allzu heftig gegen Gotthelfs Tendenzschriften „Die Käserei in der Vehfreude" und „Zeitgeist und Berner Geist", doch unmittelbar nach Gotthelfs Tode bekannte er, „daß er ohne alle Ausnahme das größte epische Talent war, welches seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit lebte. Jeder, der noch gut und recht zu lesen versteht und nicht zu der leider gerade jetzt so großen Zahl derer gehört, die nicht einmal mehr richtig lesen können vor lauter Alexandrinertum und oft das Gegenteil von dem herauslesen, was in einem Buche steht, wird dies zugeben müssen. Man nennt ihn bald einen derben niederländischen Maler, bald einen Dorfgeschichtenschreiber, bald einen ausführlichen guten Kopisten der Natur, bald dies, bald das, in einem günstigen beschränkten Sinne; aber die Wahrheit ist, daß er ein großes episches Genie ist."

Den Aufsätzen über Gotthelf folgen Aufsätze über F. Th. Vischer, über Heinrich Leutholds Gedichte, über Kaulbachs Reineke Fuchs, über die schweizerischen Künstler Rudolf Keller, Ludwig Vogel, Stückelberg („Ein

bescheidenes Kunstreischen"), einige davon aus der „Neuen Züricher Zeitung", die Keller ab und zu mit kleinen Beiträgen beehrte, ein paar höchst charakteristische Niederschriften Kellers, des Politikers und Patrioten: „Zu Alfred Eschers Denkmalweihe" und ein „Bettagsmandat", das Keller 1862 als Staatsschreiber des Kantons Zürich verfaßt hatte. Prachtstücke Kellerscher Prosa waren auch seine „Erinnerung an Xaver Schnyder von Wartensee" und „Am Mythenstein", eine 1860 im „Morgenblatt" veröffentlichte Phantasie, die an die Einweihung der von Hunderttausenden geschauten Inschrift am Mythenstein zu Ehren Schillers, des Telldichters, die ersprießlichsten Gedanken über Volkskunst und künstlerische Weihe großer Volksfeste anknüpft.

Wenn man will, trägt alles in den „Nachlaßschriften" Kellers ein schweizerisches, vaterländisches Gepräge, aber wie weit ist es dabei von beschränktem Kantongeist und von provinzieller Enge des Gesichtskreises entfernt, wie voll ist der kleinste Aufsatz von echtem Dichtergeist, von der ursprünglichen Phantasie und der reichen, an keiner Stelle verkümmerten Bildung Kellers getränkt, wie bedeutend für die Allgemeinheit erscheint jedes Ding, das er erfaßt und darstellt! Der Kraft seiner warmen Teilnahme und dem flüssigen Reiz seines Stiles gelingt es, uns für vergessene Künstler und weit zurückliegende Vorgänge der Tagesgeschichte zu interessieren, frisches, unmittelbares Leben pulsiert auch in den kritischen Abhandlungen des Buches, überall schaut das kluge, energische Gesicht mit den dunkeln Augen herein, die immer und überall auf den Kern der Dinge sahen und sich von keinem Schein blenden ließen. Aus jeder Zeile weht uns der wohlthätige Hauch einer unbeirrbaren Tüchtigkeit entgegen, einer Genialität, die von jeder Nervosität frei erscheint. Glücklich jeder, der den Eindruck der einzigen kernhaften, und wenns so heißen soll knorrigen und doch tiefinnerlich harmonischen Persönlichkeit in lebendiger Erinnerung trägt, der an unvergeßlichen Tagen und Abenden das Ineinanderspiel der lebendig erfaßten Welteindrücke und des reichen Innenlebens dieser Natur erfahren hat. Doch bedarf es dessen nicht — lebendig, deutlich und eindringlich spricht die gesamte Persönlichkeit aus der Mannigfaltigkeit seiner Schriften, der charakteristischen Energie seiner Briefe.

Kellers äußeres Leben spann sich im letzten Jahrzehnt mehr und mehr in Gewöhnungen ein, die der geistigen Beweglichkeit günstiger waren, als der äußeren. Jahr für Jahr plante er noch einmal eine größere Reise nach und durch Deutschland zu unternehmen, bis er am Ende selbst gutmütig dieser Pläne spottete. Sein Umgangskreis war neben den Veränderungen, die Jahre und das allgemeine Menschenschicksal unter allen Umständen bringen, auch den mannigfachen Veränderungen ausgesetzt, die durch Wegzug alter Freunde von Zürich, durch Neuberufungen an Universität und Polytechnikum eintraten. Unter den Freunden, die er in späteren Lebensjahren gewann, stand ihm am nächsten der Maler Arnold Böcklin, der in der Zeichnung

für die große goldene Medaille beim Jubiläum Kellers die Züge des Dichters für die Lebenden und Nachlebenden wunderbar charakteristisch festgehalten hat. Wenn auch der Alternde für geistig belebten und belebenden Umgang, für neue Erscheinungen, die eine Saite in seinem Innern sympathisch berührten, durchaus empfänglich blieb, mit unverwüstlicher Frische in wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen weiter und mitzuleben wußte, so war er aufs tiefste der Modernität abgeneigt, die sich ohne Sinn und ohne Pietät Raum für eine seelenlose aber geräuschvolle Thätigkeit zu schaffen trachtet. Im „Martin Salander“ gab er der Stimmung gegen die Geistesrichtung, die die Bäume niederschlägt, damit sich Schlamm und Schuttmassen über das abgeholzte Land frei ergießen können, energisch Ausdruck. Wie alle poetischen Naturen hing er an Erinnerungen und Lieblingsplätzen, es war ihm eine Freude, die deutschen Freunde, die ihn in Zürich besuchten, mit beiden bekannt zu machen, das Verschwinden eines und des anderen dieser Plätze verursachte ihm förmlichen Schmerz. Viele Jahre verbrachte er ein paar Abende in der Woche in dem schön gelegenen, stattlichen, alten Zunfthause „Zur Meise“, wo auch ich mit ihm gar manchen unvergeßlich frohen und reichen Abend verlebt habe. Als ich ihm aber im September 1888 wieder einmal unsern Besuch in Zürich anmeldete, da schrieb er mit seinem herzlichen Willkommen zugleich zurück: „Leider ist das hübsche Lokal ‚Zur Meise‘, wo die Frau Professor mit der jungen Katze so vergnügt spielte, eingegangen, eingegangen und verloren! Eine Bank ist jetzt dort! Genug deshalb für heute! — aber auf gutes Wiedersehen!“

Eine so besaitete Natur mußte von dem Tode der einzigen alten Schwester, die viele Jahrzehnte mit ihm gelebt und ihm den einfachen Haushalt geführt hatte, im Spätherbst 1888 in tiefer Weise getroffen werden, und es ist vollkommen verständlich, wenn die Züricher Freunde berichten, daß ihm seit dem Tode Regulas etwas gefehlt habe, obschon er nicht klagte und für treue Pflege gesorgt wurde. Die langsam sich entwickelnde Krankheit, der er vier Tage vor seinem 71. Geburtstag am 15. Juli 1890 erlag, hatte etwas Rätselvolles und ward durch die Eindrücke, die ihm die Feier seines 70. Geburtstages (1889) brachte, weder gesteigert, noch aufgehalten. Monatelang nach den Kundgebungen des 19. Juli 1889 wiegte Keller sich in dem Wunsche in eigentümlicher, sein innerstes Empfinden prunklos ausdrückender Weise für die Ehren und die Liebe zu danken, die ihm bei dieser Gelegenheit zu teil geworden waren. Aber es erging ihm noch einmal, wie früher oft bei minder wichtigen Anlässen, und wie er mir 1885 einmal schrieb: „Sie wissen ja, wie es im Leben zugeht, und wie die Herzenseinfalt und Unschuld gerade am leichtesten von der alten Gaunerin und Schelmin, der Zeit, immer aufs neue betrogen wird.“

Die Biographie Kellers macht den Zusammenhang seiner Dichtungen mit seiner Abstammung, seinen Schicksalen, seiner besonderen Bildung deutlich,

sie wägt ab, was ihm das Leben gegeben, versagt oder wieder genommen hat. Die Kraftfülle, die lichte Anmut, der siegende sonnige Humor der Kellerschen Dichtung aber senken ihre Wurzeln in Regionen des Unbewußten hinab, die nicht ausgemessen und kritisch dargestellt werden können, deren Tiefe sich aus der nachhaltigen Lebenskraft und den Wirkungen der poetischen Schöpfungen ergiebt. Wir hegen keinen Zweifel daran, daß diese Wirkungen sich über das zwanzigste Jahrhundert hinweg erstrecken und zu denen gehören werden, für die das kommende Jahrhundert der Litteratur des unsrigen den wärmsten und uneingeschränktesten Dank abstatten wird.



Josef Victor Scheffel.



Josef Victor Scheffel.

An einer der schönsten Stellen Deutschlands, unter den Bäumen des Heidelberger Schloßgartens, gegenüber den stolzen Ruinen des Otto Heinrichs- und des Friedrichs-Baues, erhebt sich das Standbild Josef Victor Scheffels. In der Tracht eines rüstigen Bergfahrers scheint er eben von weiter Wanderung heimzukehren und hinab zur Neckarstadt, in den Kreis des „Engeren" zu wollen. Aber zuvor lockt ihn die breite steinerne Terrasse vor der Prachtwand des Schlosses, von der er, der Himmel weiß wie viel hundertmal, auf Heidelberg und das Neckarthal hinabgeschaut hat; ihr gilt sein nächster Blick und Schritt, und wer den in Erz Neuerstandenen so erblickt, der weiß auch, daß dies Denkmal am rechten wie am glücklichsten Platze steht. Am glücklichsten Platze: denn für Jahrhunderte hinaus ist dem so Gestellten die teilnahmvolle Frage vieler Tausende von Besuchern dieses herrlichen Stückes deutscher Erde nach des Dichters Namen, Geschick und Schaffen verbürgt. Am rechten Platz: denn wer sich Scheffels Eigenart ins Gedächtnis ruft, der weiß auch, daß, wie seine Poesie in Heidelberg begonnen und geendet hat, ihre Wurzeln sich nach beiden Polen des Heidelberger Lebens: jugendlicher, studentischer Lust und ernster wissenschaftlicher Arbeit verästen. Zu vielem gutem Glück und großem Erfolg, der diesem Dichter im Leben zu teil geworden ist, hat sich als letzte Gunst des Schicksals dies Denkmal gesellt; es ist nichts Geringes, an der Stätte seiner Freuden und inneren Erhebungen im Abbild die Nachlebenden an eben diese Freuden und Erhebungen zu mahnen.

So wie Scheffel im Grün der Heidelberger Schloßterrasse vor unserem Auge steht und so wie er in der Vorstellung vieler lebt, ist er die Erfüllung eines Poetenideals, das der neuesten Zeit angehört. Die wenigsten deutschen Dichter der Neuzeit gleichen auch nur entfernt den Typen, die sich die Phantasie des Publikums für Poeten schafft. Der Ausspruch, daß Uhland ausgesehen habe, als ob er von allen seinen Gedichten nur das „Metzelsuppenlied" geschrieben hätte, drückt am deutlichsten den Zwiespalt aus, der zwischen dem Dichterideal der Phantasie und zwischen den Erscheinungen der Wirklichkeit meist klafft. Die Tage, in denen die deutsche Durchschnittsbildung den Typus des echten Dichters etwas schwankend

zwischen Lorenz Kindlein und dem jugendlichen Sänger von „Leier und Schwert“ suchte, liegen freilich weit zurück, auch der radikal-rötlich angehauchte Don Juan, der ein Nachbild Lord Byrons sein wollte und sollte, lebt nur noch in der Vorstellung einiger theatralischer Naturen. Doch nach wie vor werden die meisten Dichterbilder, die sich die Masse entwirft, mit den besten wirklichen Erscheinungen der Vergangenheit und der Gegenwart nur geringe Ähnlichkeit haben. Scheffel stellt eine Ausnahme dar. Die Mischung von schlagfertigem und sangesfreudigem Burschenschafter, der in keiner Periode seines Daseins die studentischen Erinnerungen verleugnet, von stattlichem Gelehrten aus gutem Hause, von humoristischem Lebenskünstler und für alle Herrlichkeiten der Erde empfänglichem Weltfahrer, die sich in Scheffels Persönlichkeit zeigt, war einem guten Teil der modern Gebildeten vertraut, leicht verständlich und durchaus sympathisch. Die Vorbedingungen, unter denen Scheffel ins volle Leben und eine künstlerische Laufbahn eintrat, galten großen, glückverwöhnten Schichten unserer Tage schon beinahe als die unerläßlichen für jedes Gelingen. Die Freiheit, mit der er die Amtslaufbahn verließ, um sich auf einer fröhlichen Romfahrt der Landschaftsmalerei zu widmen, mit der er nach Vollendung seines ersten größeren Gedichtes des „Trompeters von Säkkingen“ eine Zukunft als Universitätslehrer ins Auge fassen, sich dann für die Litteratur entscheiden, das Amt eines fürstlichen Hofbibliothekars zu Donaueschingen nach kurzer Frist aufgeben und die wiederholten Berufungen des Großherzogs von Sachsen-Weimar dankbarlich ablehnen konnte, erschien als Bürgschaft dafür, daß der Dichter zu den auserwählten Geistern gehörte, die nur dem innersten Zug ihrer Natur folgen. Und alles, was sich über die Einzelheiten seines früheren und späteren Lebens verbreitete, längst ehe es eine besondere Scheffellitteratur gab, entsprach so vielen Lieblingsvorstellungen der heutigen Welt, daß der Dichter schon um deswillen die persönliche Teilnahme großer Kreise fand. Noch schwerer als alles dies fiel das besondere Verhältnis Scheffels zur wissenschaftlichen Bildung der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ins Gewicht. Der Stolz auf den wissenschaftlichen Gewinn und den Zuwachs der Erkenntnis liegt im Gemüt der meisten Menschen mit dem Bewußtsein im Streit, daß die ungeheure Wucht des Wissens alle frische Entschlossenheit des Lebens breche und die eigene Anschauung verkümmere. Die Sicherheit, mit der die Renaissance und noch die Aufklärungsperiode sich der Fülle ihrer Kenntnisse erfreut hatte, ist bei den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts ins Wanken gekommen. Gleichwohl sind erst wenige bereit, den Ballast alexandrinischer Weisheit über Bord zu werfen und eine innere Sammlung zu erstreben. Ein Dichter nun, der sich, wie Scheffel, zugleich von allen Resultaten und Bestrebungen der modernen Wissenschaft erfüllt, unterrichtet und gefesselt zeigte, und doch des Bildungsdünkels und Bildungströdels mit ungebrochener Lebenslust spottete, der die Last, unter der er mit

so vielen feuchte, durch Humor und Ironie zu erleichtern, wo nicht abzuwerfen suchte, entsprach dem innersten Bedürfnis vieler Tausende. Ja, was er selbst als einen Mangel seiner Natur offen anerkannte, die Unfähigkeit im grimmigen Streit und schweren Ernst der Zeit die Rolle des zürnenden, strafenden Dichters zu übernehmen, das rückte ihn den Herzen der bürgerlichen Welt unserer Tage nur näher; sie wußte dem Dichter Dank, der ihr die Mahnung an alles Empörende und Bedrohliche der Zeit schenkte. Alles in allem: Lebenslauf, Bildung, Besonderheit und Schranken seiner Begabung, hundert offenkundige und etliche verborgene Umstände wirkten zusammen, Scheffel zum Dichterideal weiter Kreise seines Volkes zu erheben und seinen wenig zahlreichen poetischen Schöpfungen die breiteste Wirkung zu sichern.

Josef Victor Scheffel ist einer der wenigen Dichter, die das heutige Großherzogtum Baden in seinen altbadischen Bestandteilen der deutschen Litteratur geschenkt hat. Denn J. P. Hebel und August Schnezler, auch Auffenberg gehörten ihrer Geburt nach den neueren Teilen dieses Landes an. Und selbst Scheffel, der als der erste Sohn des badischen Ingenieur-Hauptmannes und späteren Oberbaurates Philipp Jakob Scheffel und seiner jungen Gattin Josephine Krederer am 16. Februar 1826 zu Karlsruhe geboren wurde, stammte von väterlicher und mütterlicher Seite aus dem Schwarzwald, in dem sich allemannisches Blut und Leben reiner und frischer erhalten hatten, als in der Hauptstadt. Jedenfalls war Scheffel durch Familienerinnerungen und Verbindungen vor dem ausschließlichen Einfluß der aufgeklärten Bureaukratie bewahrt, die das vielberufene „Milieu" seiner Jugend zu bilden schien. Eine Fülle historischer Überlieferungen, zurückliegenden Lebens strömte, wie Johannes Prölß in seiner viel umfassenden Lebensgeschichte des Dichters[1]) nachgewiesen hat, schon dem Knaben mit den ersten Erzählungen der Mutter von ihrer eigenen und von des Vaters Familie zu und ward von dem phantasiereichen Kinde begierig aufgegriffen. Sein Großvater, Magnus Scheffel, war der letzte Oberschaffner der reichsfreien Abtei Gengenbach, der Neffe des letzten gefürsteten Prälaten dieses geistlichen Kleinstaates gewesen, seine Großmutter mütterlicherseits, Katharina Eggstein, stammte aus Rielasingen am Hohentwiel, ältere und andere Familienbezüge wiesen auf St. Gallen und die Landschaft am Bodensee. Die Hauptsache war doch, daß Scheffels Mutter, Frau Josephine, mit poetischem Sinn, mit lebendiger Empfänglichkeit für alles Schöne begabt, dem ältesten Sohn und der Tochter Marie von früh auf die Genüsse

---

[1]) Johannes Prölß, Scheffels Leben und Dichten (Berlin 1887). — Daneben Alfred Ruhemann, J. V. von Scheffel (Stuttgart 1887). — Gebhard Zernin, Erinnerungen an J. V. von Scheffel. Erlebtes und Erfahrenes (Darmstadt 1886). — A. Tammert, Aus meinen Beziehungen zu Scheffel und seinen Eltern (Mülhausen i. E. 1889). — Karl Schwanitz, Ein Erinnerungsblatt an J. V. von Scheffel (Ilmenau 1886). Die Zahl der Vorträge und Aufsätze ist Legion.

erschloß, die Poesie und Kunst gewähren können. Der Frau Majorin ist dadurch schweres Unrecht geschehen, daß die Berühmtheit des Sohnes nachmals Anlaß gegeben hat, viel mehr von ihren anmutigen Dilettantenversuchen, ihren Gedichten und Briefen in das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen, als gut für sie war. Aber sie hat sicher einen wesentlichen Anteil an der Entwickelung des Sohnes zum Dichter gehabt, wennschon sie mit dem Gemahl darin übereinstimmte, dem heranwachsenden, von vornherein zu den Studien bestimmten Knaben eine gedeihliche Zukunft in bürgerlich angesehenen Verhältnissen zu sichern. Ein früh sich regendes Zeichentalent, ein malerischer Sinn wurden daher während Scheffels Schülerjahren auf dem Karlsruher Lyceum wohl gepflegt, aber keineswegs als Basis eines späteren Künstlerberufes betrachtet. Je talentvoller sich Josef Victor erwies, um so unerschütterlicher stand es für seinen Vater fest, daß er die Leiter zur höchsten Macht betreten, das heißt, die Rechte studieren müsse. Selbst wenn man die „Naturanlage und Neigung zum Maler", die der Gymnasiast zeigte, für nichts veranschlagen wollte, hätte die besondere Lust und die glänzende Fähigkeit, mit der sich der Jugendliche den Sprachstudien hingab, einiges Bedenken wecken sollen, ob die Berufswahl, die der Vater getroffen hatte, die rechte sei. Anderseits war der Wunsch, dem Sohn die Laufbahn des höheren Beamtem zu eröffnen, die für ihn bei seiner Begabung, bei den unterstützenden Verhältnissen, der Geltung der Familie in der badischen Residenz eine mühelose zu werden versprach, vollkommen in den allgemein herrschenden Verhältnissen und daneben durch ein Mißgeschick in der eigenen Familie begründet. Je schöner und vielversprechender sich zwei seiner Kinder, der Dichter und dessen Schwester Marie entwickelten, um so schwerer lag dem Major Scheffel und seiner Gattin die Sorge für ihren anderen Sohn Karl auf, der nach dem Bericht der Biographen „geistig und physisch als ein bedauernswerter Krüppel zur Welt kam." Es war klar, daß dieser Ärmste sein ganzes Leben lang die liebende Sorgfalt nächster Angehöriger in Anspruch zu nehmen haben würde, und nicht minder klar, daß solche Sorgfalt einem in Staat und Haus wohlgestellten Bruder leichter fallen mußte, als einem in die Welt hinaus verschlagenen Künstler.

Als Student der Rechte bezog Scheffel bei Beginn des Wintersemesters von 1843 zu 1844 die Universität München. Neben seinen juristischen Kollegien hörte er eine Reihe von historischen und philologischen Vorlesungen, der Anteil und Eifer, mit denen er diese besuchte, gaben Zeugnis von seiner inneren Stimmung, hinderten ihn aber nicht, auch seine Fachvorträge in methodischer Ordnung und mit der Resignation zu betreiben, daß, wenn es nicht in Gottes Namen gehe, man doch in Dreiteufelsnamen „ochsen" könne. Während des Studienjahres in der mächtig aufblühenden Kunststadt München festigte sich seine Neigung zu den bildenden Künsten, unter seinen Kommilitonen schloß er sich vorzugsweise an den jungen Kunsthistoriker Friedrich

Eggers, den nachmaligen Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes“ und Sekretär der Akademie der bildenden Künste in Berlin an. Die Eindrücke, die das damalige Kunstleben Münchens auf empfängliche und phantasievolle jugendliche Gemüter machte, hat Gottfried Keller ein Jahrzehnt nachher im Roman „Der grüne Heinrich“ prächtig und anschaulich geschildert und mit Recht hervorgehoben, daß der reinere Abglanz der ersten Jugendreife einer solchen Epoche, deren ideale Freudigkeit im selben Zeitalter selten wiederkehrt, die Werke und die Meister jener Tage umschwebt habe. Insofern war das Münchener Jahr für den jungen Juristen von unschätzbarem Werte, wenn er auch noch nicht reif sein mochte, die Bedeutung und den Wert alles dessen, was damals unter König Ludwigs I. Scepter entstand, richtig zu schätzen.

Schaute der Dichter die Poesie des Künstlerlebens in der Isarstadt nur mit an, so tauchte er während seines zweiten Studienjahres in Heidelberg (Herbst 1844—1845) tief in die Poesie des Studentenlebens. Er trat der Burschenschaft „Alemannia“ bei, die sich eben aus dem Korps der Schwaben abgesondert hatte und schon im Januar 1845 eine neue Spaltung erfuhr, indem eine dem politischen Radikalismus zuneigende Minorität unter der Führung von Karl Blind ausschied. Unter den Zurückbleibenden (die später durch Verschmelzung mit anderen Verbindungen eine „Frankonia“ bildeten) fand Scheffel jugendfrohe und talentvolle Genossen (unter anderen den poetischen Landsmann Ludwig Eichrodt) und wiederum einen vertrauten Freund in dem Eisenacher Schwanitz, dem späteren Oberamtsrichter zu Ilmenau, mit dem er zeitlebens im innigsten persönlichen und brieflichen Verkehr blieb. Aber nicht bloß das Leben in seiner engeren Verbindung war es, das alle Jugendlust und den übermütigsten Humor in ihm entfesselte, sondern die Luft, die er in Heidelberg atmete, die Umgebung, das studentische Treiben im ganzen. Auch für Scheffel galt, was Eichrodt in einem seiner schönsten Gedichte von sich und jedem Heidelberger Studiengenossen singt:

> Es bleibt ihm sitzen im Gemüt,
> Und es verläßt ihn nie:
> Der Rauschefluß, die Mandelblüt'
> Des Schlosses Poesie.
> Den Gläserklang, den Schlägerklang,
> Hat er im Ohr sein Leben lang!

Ja für Scheffel wurde der überquellende Frohsinn und das Jugendglück der Heidelberger Studentenzeit insofern verhängnisvoll, als sie ihm Maßstäbe für den Vollgenuß des Lebens gaben, die nicht überall angewendet werden konnten und ihn allzusehr gewöhnten, im Kreise feuchtfröhlicher Zechgenossen seine beste Erholung zu finden. Zu gutem Glück ging ihm die Burschenwanderherrlichkeit, die freie Lust des fahrenden Schülers über die

Kneipe, und obschon er sich in die „Wissenschaft des Frühschoppens“ tief genug einweihen ließ, war ihm die Hauptsache nicht das Trinken, sondern die witzsprühende Geselligkeit, das zwanglose Ausleben verschiedener geistvoller Männernaturen, eine Wahrheit, die bei der langen Reihe abfälliger Äußerungen, die in späteren Jahren über Scheffels persönliche Neigungen, „engeren“ Freundeskreis und die Trinklieder des „Gaudeamus“ zum Besten gegeben wurden, empfindlich zu kurz gekommen ist. Die Gedichte Scheffels, die als „Lieder eines fahrenden Schülers“ 1847 mit der Unterschrift J. S. in den „Fliegenden Blättern“ veröffentlicht und von Scheffel selbst als „ein Schock Bummellieder“ charakterisiert wurden, waren, so wenig sie einen Vergleich mit seinen späteren Dichtungen zulassen, jedenfalls Zeugnisse der geistigen und poetischen Belebung fröhlicher Studententage. In seinem letzten Semester zu Heidelberg (Winter 1846 zu 1847) redigierte Scheffel die Kneipzeitung der Verbindung Frankonia und etliche seiner bekanntesten humoristischen Gedichte, wie „Die Teutoburger Schlacht“ und „Hildebrand und Hadubrand“ erblickten in jener zuerst das Licht der Welt. Doch war er weit davon entfernt, auf diese übermütigen Regungen des Humors irgend welche Zukunftshoffnungen zu setzen, förderte vielmehr trotz aller Unterbrechungen und Abschweifungen, die aus seinem studentischen Treiben hervorgingen, das einmal begonnene Brotstudium, ja faßte ein gewisses tieferes Interesse an den historischen Teilen der Rechtswissenschaft, namentlich auch für die deutschen Rechtsaltertümer. Die Heidelberger drei Semester, die frischesten seines ganzen Studentenlebens, wurden vom Herbst 1845 bis zum Herbst 1846 durch ein Studienjahr in Berlin unterbrochen. Hier, wo er auch den freundschaftlichen Verkehr mit Fr. Eggers wieder aufnahm, saß er allerdings fleißig zu den Füßen Puchtas, Stahls, Heffters, hörte aber auch Kollegien des Litteraturhistorikers und Philosophen Karl Werder, des Kunsthistorikers Waagen. Ein paar studentische Ausflüge nach Jena, wohin Freund Schwanitz und dessen Teutonia winkten und Ferienwanderungen durch den Harz und die Insel Rügen versagte er sich auch in diesem Berliner Jahre nicht. Nach Heidelberg zurückgekehrt, nahm die studentische Lust so großen Aufschwung, daß sich etwas der im „Schwanengesang“ so drastisch geschilderten Heimberufung Ähnliches begab. J. V. Scheffel verließ Ostern 1847 die Universität und bezog die behagliche Dachstube des väterlichen Hauses in der Stephanienstraße zu Karlsruhe, in der er bereits als Schüler gehaust hatte. Hier arbeitete er die Abhandlung „Über das Surrogat nach französischem und deutschem Recht“ und die Proberelation aus, mit denen er im August 1847 seine Zulassung zum Staatsexamen bewirkte. Die Prüfung selbst bestand er ehrenvoll Ende Juli des Sturmjahres 1848 und wurde demnächst als Rechtspraktikant dem Amtsverwalter von Preen in Heidelberg zugeteilt. Vorher hatte er, im Frühling von 1848, als Sekretär den zum Bundestagsgesandten der badischen Regierung ernannten K. Th. Welcker nach Frank-

furt am Main, nach Lauenburg und Schleswig-Holstein begleitet und sowohl die stürmischen Verhandlungen des Vorparlaments, als die Anfänge der deutschen Nationalversammlung als Augen- und Ohrenzeuge gesehen und gehört. Die wechselnden Eindrücke der Jahre 1848 bis 1849, „himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt“, die am Ende alle vaterländischen Hoffnungen, die auch seine Seele erfüllt hatten, niederschlugen, das Anschauen und zum Teil Selbsterleben der vielen schiefen und wunderlichen Verhältnisse im öffentlichen Leben gaben nach seinem eigenen Zeugnis „seiner Poesie eine ironische Beimischung, und seine Komik war oft nur die umgekehrte Form der inneren Melancholie.“ Er hatte Anfang 1849 „cum laude“ die juristische Doktorwürde in Heidelberg erworben, und auf Zuraten seines Freundes Ludwig Häusser die Redaktion der konstitutionellen „Vaterländischen Blätter“ in Karlsruhe übernommen, als die hirn- und heillose Mairevolution von 1849 in seinem engeren Vaterlande zum Ausbruch kam. Er sah von vornherein in dem angeblichen Kampfe der badischen Radikalen für die deutsche Reichsverfassung „nur ein zufällig aufgelesenes Feigenblatt für die Blöße der Revolutionäre“, gehörte in der Nacht vom 13. zum 14. Mai zu der Karlsruher Bürgerwehr, die das Zeughaus tapfer gegen die aufständischen und berauschten Soldaten verteidigte, fühlte sich, als die Sechswochenrepublik begann, „zu souverän“, um sich vom Landesausschuß und von Leuten beherrschen zu lassen, die „sich schon längst seiner persönlichen Verachtung erfreuten“, oder gar für sie Soldat zu werden, packte seine Reisetasche, nahm seine Zeichenmappe und flüchtete nach Auerbach an der Bergstraße, wo er eine ganze Kolonie badischer konstitutioneller Emigranten bei einander fand, unter denen der Historiker Häusser obenan stand. Man verlebte hier gegenüber Ereignissen, in die man nicht eingreifen konnte, und die doch jedem ans Herz griffen, bewegte, bang fröhliche Tage, denn schließlich erwies sich ein Stück studentischen Humors, in dem sich die meisten Glieder des Kreises auszeichneten, als das einzige Mittel, die zweifelhafte Lage erträglich zu machen. Nach dem Siege der preußischen Armee über den badischen Aufstand konnte Scheffel gleich anderen heimkehren. Den Zivilkommissar von Orff begleitete er als Sekretär ins Lager vor Rastatt, weigerte sich aber nach Übergabe dieser Festung sich den Untersuchungskommissionen für politische Vergehen zuordnen zu lassen und war daher momentan ohne Anstellung. Er unternahm im Herbst mit Häusser gemeinsam eine Reise nach Oberitalien und bewarb sich Ausgang 1849 um die Stellung als Amtsrevisor in Säkkingen. Er erhielt sie und kam zu Anfang des Jahres 1850 nach der Waldstadt am Oberrhein, die damals schier vergessen in einem freilich malerischen Winkel des badischen Grenzlandes gegen die Schweiz lag und wenige Jahre später der deutschen Welt durch Scheffels erstes poetisches Werk so vertraut werden sollte.

Zwei Jahre hindurch versuchte Scheffel sich hier mit seiner Bestimmung

zum Beamten zu versöhnen. Glückliche gesellige Verhältnisse, die prächtige Lage des Städtchens, die kurze Ausflüge und längere Wanderungen nach Schwarzwald und Alpen gestattete, erleichterten dies; am Ende kam doch jene Unbefriedigung über ihn, die er seit seinem Weggang von der Universität nur zu oft verspürte und die ihn, ohne den entschiedensten Widerstand der Eltern, noch 1850 unter die sinkenden Fahnen Schleswig-Holsteins getrieben hätte. Der Versuch, nach einer mit Häusser gemeinsam nach Graubünden unternommenen Reise (der übrigens einige charakteristische, in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" veröffentlichte Reisebriefe entstammten), durch eine neue Stellung — er ward im Dezember 1851 Sekretär am Hofgericht zu Bruchsal — der juristischen Beschäftigung eine neue, interessante Seite abzugewinnen, belehrte ihn, daß es nutzlos sei, auf diesem Wege weiterzugehen. Sich selbst, wie dem Vater gegenüber setzte er seinen Stolz darein, seine Pflicht nicht nur zu erfüllen, sondern sich durch Fleiß und Aufbietung aller geistigen Kraft vor anderen jungen Juristen auszuzeichnen. Aber er fühlte mehr und mehr, daß all sein innerer Drang zur Kunst wies, und der alte Traum, daß es für die Ausbildung zum Maler noch nicht zu spät sei, erwachte aufs neue. Es mag und muß peinliche Auseinandersetzungen mit dem Vater gegeben haben, dem es nicht zu Sinn wollte, daß sich der Sohn acht Jahre hindurch für die schon glücklich betretene Beamtenlaufbahn vorbereitet habe, um nun im neunten Jahre als Künstler von neuem zu beginnen. Gleichwohl gab er seine Einwilligung und gewährte die Mittel zu einer einjährigen Reise nach Italien. In Rom sollte der Versuch gemacht werden, wie weit es Josef Victor unter der Leitung des historischen Landschaftsmalers Ernst Willers, der damals auf der Höhe seines Ansehens stand, innerhalb einer gewissen Frist in der Malerei bringen könnte. — Scheffel nahm zunächst nicht den Abschied aus badischen Staatsdiensten, sondern nur einen längeren Urlaub.

Aus den Kämpfen um die Berufswahl, in denen der Sohn zuletzt siegte, blieb leider ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vater und Sohn zurück. A. Dammert, der im engsten Verkehr mit dem Elternhaus Scheffels gestanden hat, macht in seiner interessanten kleinen Schrift („Meine Beziehungen zu Scheffel und seinen Eltern") mit einigem Recht geltend: „Der Vater, selbst eine künstlerisch angelegte Natur, hätte gegen den Beruf als Maler an sich nichts einzuwenden gehabt. Hat er doch diese Neigung des Sohnes auf dem Gymnasium nach besten Kräften gefördert und seine Tochter zur Malerin ausbilden lassen. — Scheffel hat sein Leben lang an der Selbsttäuschung gekrankt, er hätte bei rechtzeitigem Betreten der Künstlerlaufbahn Großes auf dem Gebiete der Malerei leisten können. Hier liegt der Grund zu dem nie offen und heftiger ausbrechenden, aber stets fortschleichenden Mißverhältnis zu seinem Vater." Und doch gab die weitere Entwickelung des Sohnes dem Major Scheffel wenigstens insoweit Recht, als es nicht

eben ein unwiderstehlicher und aus dem Innersten eines mächtigen und berufenen Talentes strömender Drang zur Landschaftsmalerei, sondern die Regung der Künstlernatur im allgemeinen war, die den künftigen Dichter Ende Mai 1852 über die Alpen führte.

Scheffel selbst glaubte nicht anders, denn als Maler nach Deutschland zurückzukehren. So schönheitsdurstig seine Seele war und so empfänglich er sich für alle Wunder und Zauber Italiens zeigte, so hielt er sich unterwegs nirgends lange auf. Es drängte ihn, sein eigentliches Ziel Rom alsbald zu erreichen, wo er Willers und seinen Freund, den „langen Braun" (den geistvollen Archäologen Julius Braun) zu begrüßen hatte und so rasch als möglich anzufangen. Im Juni traf er in der ewigen Stadt ein, wo es schon drückend heiß wurde, im Juli ging er mit Willers und einer ganzen Kolonie deutscher Künstler nach Albano, um nach der Natur zu zeichnen. Voll jenes Glückgefühls, das schon in der Abschüttelung lästigen Zwanges liegt, sein ganzes Sinnen nur von einem jauchzenden „Endlich! Endlich!" erfüllt, fragte Scheffel zunächst gar nicht nach dem Eindruck, den seine Studien auf den Meister und die Kunstgenossen machten, die er hier gefunden hatte. Anfang September übersiedelte er, ohne den Meister, dem er sich angeschlossen hatte, nach dem Sabinergebirge, wo in der Casa Baldi, in Gesellschaft einer anderen Gruppe von Kunstgenossen, bis zu Ende Oktober eine so fleißige als fröhliche Villegiatur abgehalten wurde, der ein poetischer Nachklang in Scheffels prächtigem Gedicht „Abschied von Olevano" zu teil ward. Scheffel fuhr fort in diesen herrlichen Herbstmonaten die wunderbaren Berglinien von Valmontane und Rocca di Cavi und die klassischen Eichen der Serpentara nach der Natur zu zeichnen und seine Mappe mit köstlicher Beute zu füllen. Aber inzwischen war etwas eingetreten, das ihn nachdenklich und minder zuversichtlich stimmte, als im Beginn. Je stärkere Teilnahme die frische, einfache, liebenswerte Natur, die lebensvolle Bildung des jungen badischen Doktors in dem Lebenskreise wachrief, dem er jetzt angehörte, um so schwerer fiel es den Teilnehmenden auf das Herz, daß sie keinen Glauben zu Scheffels Malerberuf fassen konnten. „Wir freuten uns," berichtet Eduard von Engerth, der Direktor der Wiener Belvederegalerie, der samt seiner jungen Frau die Tage in Albano geteilt hatte, „des prächtigen, erquicklichen Genossen, und dabei mußten wir doch immer denken: Jammerschade, wenn aus diesem ungewöhnlichen Menschen nichts weiter werden soll, als nach langen Jahren harter Arbeit ein Landschaftsmaler, wie viele andere." Scheffel hätte minder klug und scharfsichtig sein müssen, als er war, um nicht zu merken, daß die sämtlichen bildenden Künstler in seiner Umgebung zu seinen Zukunftsplänen den Kopf schüttelten. Noch vor der Übersiedelung nach Olevano war Engerth mit der Sprache herausgegangen. Beinahe empfindlich über das Lob, das die Gefährten seinen mündlichen Erzählungen zollten, hatte Scheffel endlich ausgerufen:

„Ich merke wohl, Euch allen gefallen meine Geschichten mehr, als meine Zeichnungen. Und das thut mir sehr, sehr weh. Denn was soll anderes aus mir werden, als ein Maler?!“ „Ein Dichter!“ hatte Engerth entgegnet und ihm vorgehalten, wie spät er zum Malen kommen werde, daß er sich hier erst die Handwerksbehelfe aneignen müsse, ehe er an künstlerische Thätigkeit denken dürfe, daß er aber für die Poesie seine hohe Bildung, seinen feinen Geschmack, sein Geschick des Ausdruckes mitbringe. Scheffel hörte den Freund „blaß und stumm an, nickte ihm schweigend einen Gruß zu und verließ ihn.“ Daß Engerths Wort als ein Gewicht in seine Brust gefallen sei, verriet sein ganzes Verhalten während des folgenden Winters in Rom.

Allerdings ließ Scheffel die begonnenen Studien nicht sofort fallen. Aber sein Glaube auf den Wegen, die Willers ging, zum selbständigen Meister zu reifen, war entschieden ins Wanken gekommen. Er überschaute jetzt die Schwierigkeiten, die sich zwischen seinen inneren Wünschen und ihrer Erfüllung türmten, er blieb zwar dabei, daß sein eigentliches und bestes Glück die Ausübung der Malerei sein würde, aber wie weiland Goethe gestand er sich und anderen widerstrebend zu, daß er wohl zu alt zur Erlernung dieser Kunst sein dürfe. Dazu schlug die Zuversicht seiner neuen Freunde, daß ein Poet, mindestens ein Erzähler in ihm stecke, allmählich Wurzel. Erinnerungen an alles, was er durchlebt, Heimatsehnsucht und Heimatbilder, die ihn in wachen Träumen heimsuchten, der lebendige Anteil an Geschichte und Kunst Roms, wohl auch der Drang doch auf alle Fälle nicht mit leeren Händen heimzukehren, begannen sich zu einem Phantasiestück zusammenzuschließen, das während des römischen Winters mehr und mehr Gestalt gewann. Anknüpfend an die Inschrift eines Säkkinger Grabsteines und eine Säkkinger Lokalsage schuf sich Scheffel die Reihe bunter Abenteuer, in denen sich Erschautes und Geträumtes, Erlebtes und still Ersehntes, humoristische Phantastik und energische Realität in der Wiedergabe der Schauplätze, der Sitten und Zustände des siebzehnten Jahrhunderts so glücklich mischten. Wie das Widmungsgedicht des „Trompeters von Säkkingen“ berichtet, klang ihm die Trompete Werners durch den römischen Winter, durch den Blumenscherz des Karnevals. Situationen und Gestalten, wie lyrische Stimmungen seines Gedichtes lebten drängend in ihm, als er im Februar nach Neapel aufbrach und dann in der Einsamkeit des Eilandes Capri an die Ausführung des poetischen Werkes ging. So lange war das eigenste Talent des jungen Mannes zurückgestaut gewesen, so hell und deutlich standen alle Umrisse, alle Farben seiner halb rührsamen, halb lustigen Erfindung vor seinem Auge, so erlösend wirkte es auf ihn, die geheimste Empfindung und Sehnsucht seines Inneren in den lyrischen Zwischenspielen der Erzählung auszuatmen, daß die wenigen Frühlingsmonate am Golf von Neapel genügten, um den „Trompeter“ zu Papier zu bringen. Besondere Gunst des Glückes

führte in eben dieser Zeit einen anderen werdenden Dichter, der freilich seiner Zukunft seit Jahren schon gewiß war, den jugendlichen Paul Heyse, nach Capri und Sorrent. Scheffel kam auf Heyses Zureden gleichfalls nach dem herrlichen Sorrent herüber, und in der bescheidenen Künstlerherberge zur „Rosa magra" ging ihm für einige Wochen ein so glückliches Leben auf, als er nur immer in Albano und Olevano geführt hatte. Heyse und Scheffel lasen einander vor, was sie eben geschaffen hatten, Heyse die Sorrentiner Novelle „L'Arrabiata", die den Grund zu seinen Ruhm legte, Scheffel die Gesänge des eben vollendeten „Trompeters".

Schon in der ersten Hälfte des Mai von 1853 mußte Scheffel die Rückreise nach Haus antreten, er erhielt schlimme Nachrichten aus Karlsruhe, seine geliebte Schwester Marie hatte ihre Verlobung mit einem badischen Offizier aufgelöst und der angehende Dichter, der sich ohnehin so schwer von Italien und noch schwerer von seinen Malerträumen getrennt hatte, fand daheim schwüle Luft und schwüle Stimmungen. „Die Sorge der Eltern um seine Zukunft hatten die frischen Fanfaren seines Trompeters auch nicht verscheucht," bemerkt Joh. Prölß ganz zutreffend. Und am 10. Juli mußte Scheffel aus Karlsruhe dem getreuen Schwanitz (der jetzt Bürgermeister von Eisenach war) vermelden: „Ich lebe zur Zeit in der unerträglichen Stellung eines Mannes, der noch keinen Boden unter den Füßen hat. In Staatsdienst gehe ich nicht zurück, zum Maler bin ich zu alt, — bleibt wahrscheinlich nichts übrig als Privatdozent und Proletarier zu Heidelberg zu werden. Kommt Zeit, kommt Rat. — Ich war ein Jahr glücklich und werde mich damit trösten müssen."

Der Plan, nach Heidelberg zu gehen und sich daselbst in der juristischen Fakultät zu habilitieren, stellte ein Kompromiß zwischen den schroff entgegengesetzten Anschauungen des Vaters und des Sohnes über des letzteren Zukunft vor. Für das Gedicht „Der Trompeter von Säkkingen" war glücklich ein Verleger gefunden worden, und es wurde eben gedruckt. An ein Leben als Berufsschriftsteller dachte Scheffel nicht. Für alle Fälle begab er sich während des Winters von 1853 zu 1854 wieder nach Heidelberg. Und hier nun, wohin er eigentlich mit der Absicht gekommen war, eine gelehrte, rechtshistorische Abhandlung zu schreiben, mit der er sich für ein Universitätskatheder legitimieren könnte, entstiegen seiner Lektüre der St. Gallischen Klosterchroniken und dem Interesse für altdeutsche Dichtung, das ihm Forschungen und Lehrthätigkeit Adolf Holtzmanns jetzt wieder nahe brachten, die noch schattenhaften Gestalten der Herzogin Hadwig von Schwaben und des Mönches Ekkehard und reizte es ihn, sich mit einer Übersetzung des seinem Stoff und innersten Wesen nach urgermanischen, aber nur in der lateinischen Fassung des zehnten Jahrhunderts erhaltenen, Waltariliedes im Nibelungenmaß zu versuchen. Gegen das Frühjahr 1854 hin war der innere Drang zu einem neuen poetischen Werke in ihm derart lebendig

geworden, daß er nach dem ihm längst vertrauten Schauplatze der aufdämmernden Geschichte aufbrach. Denn es war ihm ergangen, wie er selbst in der Vorrede zum Roman „Ekkehard" berichtet: „Wer von solchen Erscheinungen heimgesucht wird, dem bleibt nichts übrig, als sie zu beschwören und zu bannen. Und in den alten Geschichten hatte ich nicht umsonst gelesen, auf welche Art Notker, der Stammler, einst ähnlichen Visionen zu Leibe ging: er griff einen knorrigen Haselstock und hieb tapfer auf die Dämonen ein, bis sie ihm die schönsten Lieder offenbarten. Darum griff auch ich zu meinem Handgewaffen der Stahlfeder und sagte eines Morgens den Folianten, den Quellen der Gestaltenseherei, Valet und zog hinaus auf den Boden, den einst die Herzogin Hadwig beschritten; und saß in der ehrwürdigen Bücherei des heiligen Gallus und fuhr in schaukelndem Kahn über den Bodensee und nistete mich bei der alten Linde am Abhang des Hohentwiel ein, wo jetzt ein trefflicher schwäbischer Schultheiß die Trümmer der alten Feste behütet, und stieg schließlich auch zu den luftigen Alpenhöhen des Säntis, wo das Wildkirchlein keck wie ein Adlerhorst herunterschaut auf die grünen Appenzeller Thäler. Dort in den Revieren des schwäbischen Meeres, die Seele erfüllt von dem Walten erloschener Geschlechter, das Herz erquickt von warmem Sonnenschein und würziger Bergluft, habe ich diese Erzählung entworfen und zum größten Teil niedergeschrieben."

Vollendet wurde dies umfangreichste und bedeutendste Werk Scheffels im Winter von 1854 zu 1855, den er wiederum im geliebten Heidelberg verbrachte. Die Handschrift des „Ekkehard" erhielt durch Otto Müllers Vermittelung der Frankfurter Verleger K. Meidinger, der damals durch Herausgabe einer besonderen Romanbibliothek dem Leihbibliothekjammer entgegenzuarbeiten suchte, leider ohne großen Erfolg zu erleben. Noch im Frühjahr von 1855 wurde „Ekkehard" gedruckt, die etwas mühselige Beigabe von 285 gelehrten Noten, die den Ernst seiner Studien, die historische Wahrheit einzelner Thatsachen und Züge erweisen sollte, war ein überflüssiger Tribut an den deutschen Gelehrtengeist, der im Grunde genommen alle lebendige Kunst und Dichtung als eitles Spiel mißachtet und auch gegenüber dem Dichter des „Ekkehard" nur zu bedauern fand, daß sich ein so tüchtiger Kopf nicht ausschließlich der germanistischen Wissenschaft gewidmet hatte. Leider hatte sich Scheffel bei der in unglaublich kurzer Frist vollbrachten Ausführung seines Romans überarbeitet. Und als er im Juni 1855 mit Anselm Feuerbach, dem genialen Maler, zu einer zweiten Reise nach Italien aufbrach, war sein Absehen nicht sowohl auf unbefangene Erholung und Erfrischung, als vielmehr auf Studien zu einem neuen historischen Romane gerichtet. Die Arbeit am „Ekkehard" hatte ihn endlich mit Vertrauen in seine poetischen Kräfte erfüllt, ein glückliches Gefühl des Gelingens eingeflößt. Und Feuerbachs Bild, „Der Tod Aretinos", hatte Scheffels Phantasie auf das glänzende Venedig des sechzehnten Jahrhunderts hingelenkt. Bei monatelangen Aufenthalt

in der Lagunenstadt, wo ihm alle Farbenherrlichkeit der venezianischen Malerschule und ihres Hauptes Tizian aufging, faßte er den Entschluß, diesen Malerfürsten zum Helden eines Romans zu machen, dessen Heldin dann die im sechzehnten Jahrhundert vielgefeierte, in blühender Jugend verstorbene Schülerin Tizians, Irene von Spielberg (di Spilimbergo), werden sollte. Der Plan entbehrte nicht ganz des subjektiven Anteils und der elementaren Kraft des Erlebten, ohne die es nun einmal keine echte Dichtung giebt. Der Dichter träumte und hoffte in Gestalt und Seele der Künstlerin aus den Tagen der Hochrenaissance das Wesen und den Zauber seiner eigenen, über alles geliebten Schwester Marie zu spiegeln. Daß er unter diesen Umständen trotz italienischer Sommersonnenglut, schlimmer Lagunendünste, ja trotz des Wütens der Cholera in Venedig aushielt, war verzeihlich, gereichte ihm aber nicht zum Segen. Als er endlich mit Freund Feuerbach nach Castell Toblino und nach Lebenberg bei Meran flüchtete, kamen die schlimmen Wirkungen des wälschen Sommers in Gestalt einer Gehirnentzündung nach. Vom Herbst 1855 bis in den Herbst des folgenden Jahres hinein hatte Scheffel eine Folge von schweren Erkrankungen zu bestehen. Als er im Sommer 1856 eine Fahrt in die Provence unternahm, die ihm Genesung bringen sollte, trug er ein schlimmes Wechselfieber mit heim. Und, wie leicht zu verstehen ist, diese Zustände, die fortgesetzte Unfähigkeit zur geistigen Arbeit, die fortdauernde Abhängigkeit von einem zwar gütigen und wohlhabenden, aber über die äußere Stellung und die Zukunft des Sohnes keineswegs beruhigten Vater, erzeugten bei Scheffel tiefe, seelische Verstimmungen, die Blutkongestionen nach dem Kopfe, zu denen er neigte, bedrohten geradezu das, was ihm mehr wert war und wert sein mußte als das Leben. So ward der Dichter des Eindruckes und Erfolges seiner beiden veröffentlichten Werke kaum froh. Doch blieb er zunächst mutig, suchte und fand im Bad Rippoldsau Genesung von der Malaria, die er aus Avignon und Vaucluse heimgebracht hatte, schrieb, da er an eine größere poetische Arbeit nicht denken durfte, eine Reihe fesselnder Reisebriefe über seine südfranzösischen Eindrücke und faßte, von seinem Münchener Freund Eisenhardt (dem nachmaligen Kabinettssekretär König Ludwigs II.) ermutigt, den Plan einer Übersiedelung nach München. Die eigentümliche Mischung großen und mannigfachen geistigen Lebens und zwangloser Geselligkeit in der bayrischen Hauptstadt sagte seinem Naturell zu und die Aufnahme, die er in allen Kreisen Münchens fand, hätte ihn mit dem frohesten Behagen erfüllen können. Er gestand freilich um eben diese Zeit (27. November 1856) dem alten Heidelberger Freunde Ludwig Eichrodt: „Ich selber bin auch wieder besser dran, die schweren humores sind etwas leichter geworden, aber es sitzt immer noch was Böses in mir, was mich wahrscheinlich nimmermehr ganz läßt und mir, oder, was noch schlimmer wäre, meinem gesunden Denken eines Tages den Garaus macht. Gott wolle es lenken, wie es recht und billig ist. In München hab ich so

viel Anregung von Kunst und Menschen, daß ich mir übrigens die böse ‚Sinnierung‘, die ich in Karlsruhe nie los werden konnte, abgewöhnt habe." Aber er lebte doch auf, lebte umsomehr auf, als er es daheim durchgesetzt hatte, daß die geliebte Schwester vom Dezember an seinen Münchener Aufenthalt teilen und ihm eine Häuslichkeit bereiten durfte, die seines Herzens innersten Wünschen entsprach.

In dieser glückverheißenden Lage nun traf Scheffel der schwerste Schicksalsschlag. Während er sich mit Marie zur Teilnahme an dem großen Münchener Künstlerfeste vom 14. Februar 1857 rüstete, auf dem die Vermählung des Rubens mit Helena Formann dargestellt werden sollte, wurde die anmutige Schwester, die das Entzücken aller gewesen war, die sie in ihren letzten Lebensmonaten kennen gelernt hatten, vom Münchener Typhus in seiner heftigsten Form ergriffen und nach zwölftägigem Krankenlager — der Bruder hatte die Eltern telegraphisch herzugerufen — am 18. Februar vom Tode entrafft. Auf dem Dichter lastete zu aller Trauer und Erschütterung, zum Gefühl des unersetzlichen Verlustes noch der quälende Vorwurf, daß er durch seine Einladung die Ursache dieses Todes sei. Er brach sofort seinen Münchener Aufenthalt ab, begleitete die gebeugten Eltern nach Karlsruhe zurück, wo ihm in dumpfem Leid die Tage vergingen. Wie ihm zu Mut war und wie ihn die Vorstellung, das Beste seines Lebens verloren zu haben, ganz beherrschte, bezeugt ein neuerlich (durch das Buch „Unter den vier ersten Königen Bayerns" von L. von Kobell) bekannt gewordener Brief an Fräulein Luise von Kobell, die Tochter des Mineralogen und Dialektdichters Franz von Kobell (in dessen Hause Scheffel in München glückliche Stunden verlebt hatte), die Braut und nachmalige Gattin seines Freundes Eisenhardt. Ihr schrieb Scheffel (Karlsruhe, 2. Mai 1857): „Wie habe ich mich gefreut, als ich jüngst in Fräulein Marie die ganze heitere Erinnerung einer im Buche meines Lebens mit Goldstrich unterstrichenen Zeit vor mir sah und in kurzer Eisenbahnfahrt mich wieder ganz in jene Winterabende zurückversetzen durfte, wo ich im hohen Lehnstuhl am Ofen zwischen den beiden liebenswürdigen Schwestern einer der vergnügtesten Menschen deutscher Nation war. — Und wie sehr hat mich Ihr freundlicher Brief erfreut! Aber es ist immer nur ein kurzes Vergessen des Leides; wie ich des anderen Morgens zu meiner Mutter kam, fand ich sie unter Immergrün und Epheu sitzen — einen Kranz für das Grab flechten, darin das beste Teil von unserem seitherigen Leben begraben ruht. — Und so ist mein Leben und wird es noch lange bleiben; nur die Hälfte meiner Gedanken weilt noch auf der Erde, die andere Hälfte irrt unter und über derselben und sucht sehnend und klagend das gute, treue Schwesterherz, das der Tod so früh zerstörte. — Sie haben meine gute Schwester zu wenig gesehen, um ein allseitig Bild von ihrem Wesen und dem, was sie den Ihrigen war, haben zu können . . . meiner armen Mutter aber, die in ihr die besorgteste Freundin,

und mir, der ich meinen treuesten Gefährten in Freud und Leid, meinen guten Geist, die Inspiration meiner Kunst, das Kleinod meines Herzens in ihr verloren, bleibt eine Wunde in alles Denken und Leben geschlagen, die nie wieder heilt."

Auch durch spätere Briefe Scheffels zieht sich die Vorstellung, daß ihm am besten geschähe, wenn er der frühverklärten Schwester früh im Tode nachfolgte. „Ein Hinübergehen zu meiner Schwester klopft manchmal als freudige Ahnung an meine Thüre," rief er im folgenden Jahre (Donaueschingen [ad fontes Danubii], 10. März 1858) dem Thüringer Freunde Schwanitz zu.

Wenn das Leben trotz alledem seine Rechte aufs neue geltend machte, Scheffel zunächst wieder an einen Aufenthalt in Heidelberg dachte und hier Frische und Spannkraft für eine größere Arbeit zurückzugewinnen hoffte, so mußte ihm jeder, der Anteil an diesem ureigenen und kräftigen Talent nahm, Glück und Gelingen hierzu wünschen. Selbst die Eltern, denen der Plan nahe lag, den Sohn an das vereinsamte Haus in Karlsruhe zu fesseln, förderten nach Kräften seine Wünsche, nur zeitweis in Karlsruhe zu sein. Der Major, Scheffels Vater, der gegen den „Engern", die unter Häussers Präsidium in Heidelberg tagende geistreich-fröhliche Männergesellschaft, eine Art Erbitterung gehegt hatte, weil er ihr, nicht völlig mit Unrecht, Schuld gab, daß dort gelegentlich ein Glas über Gebühr getrunken werde, war, seitdem ihn Josef im Engeren wirklich eingeführt hatte, völlig bekehrt, „kam ganz entzückt zurück über die heiteren, geistreichen Herren, und wie sie den Josef dort lieben, besonders der Pfarrer (Pfarrer Chr. Schmezer von Ziegelhausen, ‚Tegulinums Augur' im Gaudeamus) und Häusser, der Geschichtsschreiber." Die Mutter des Dichters aber knüpfte allerhand Fäden für die Zukunft des Sohnes an, und der Zufall fügte es, daß diese sich alsbald einigermaßen wirrten. Durch Herrn von Arnswald, den Kommandanten der restaurierten Wartburg, der mit Scheffels Mutter im Briefwechsel stand, war der kunstsinnige Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar auf Scheffels Talent aufmerksam geworden und mit der ganzen Liebenswürdigkeit, die ihm zu eigen, suchte der Fürst die poetische Thätigkeit des Dichters zu fördern. Letzterer wurde im September 1857 zur feierlichen Enthüllung der Dichterdenkmäler nach Weimar, und, kaum nach Karlsruhe zurückgekehrt, zu einem längeren Aufenthalt auf der Wartburg eingeladen. Nahe genug lags, vom Dichter des „Ekkehard" irgend eine Schöpfung zu erwarten, die zur so schön erneuerten Wartburg in irgend einem Bezug stand.

Es war nicht Schuld des dem Dichter herzlich wohlwollenden Großherzogs, daß Scheffel, der von Anschauung und Vergangenheit der Wartburg lebhaft bewegt wurde, mit dem beinahe schon krankhaften Feuereifer, der ihn neuen Stoffen und Plänen gegenüber erfaßte, den Gedanken ergriff, aus der sagenhaften und schattenhaften Überlieferung vom Sängerkrieg auf

der Wartburg müsse ein lebens- und farbenvolles Bild deutscher Vergangenheit und zugleich ein Symbol der höchsten Steigerung der mittelalterlichen Kultur unseres Volkes zu gewinnen und zu gestalten sein. Was Johannes Prölß in seiner Biographie (Prölß, Scheffels Leben und Dichten, Seite 351). zur Allgemeincharakteristik der zweiten Periode Scheffels bemerkt: „er scheiterte an der krankhaft gesteigerten Eindrucksfähigkeit, an der Unruhe seiner Phantasie, an einem Zwiespalt, der sich in seinem geistigen Wesen geltend machte, die einmal in der Phantasie vorhandenen poetischen Pläne und Bilder durch die realen Eindrücke des Lebens, sowie die exakten Ergebnisse seiner Studien immer aufs neue beeinflussen, umstürzen zu lassen," sollte sich gegenüber dem mit heißem Eifer ergriffenen Wartburgstoff in einer langen Reihe von Jahren nur zu sehr bewähren. Bevor ihm mehr als eine allgemeine Idee zu dem großen Wartburg-Romane aufgegangen war, gab Scheffel dem Herrn der Wartburg das Versprechen, die Zeit des Landgrafen Hermann zum Hintergrund einer umfassenden poetischen Darstellung zu wählen. Den kundgegebenen Wunsch des Großherzogs, ihn nach Weimar und in seine Umgebung zu ziehen, mußte er vorläufig um so entschiedener ablehnen, als er just um die Zeit der ersten Anknüpfungen mit Weimar zum Hofbibliothekar des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen berufen worden war. Auch hier war die kleine Hand der klugen Mutter im Spiele gewesen. Die Fürstenbergsche Bibliothek war eben damals durch die Handschriften- und Bücherschätze bereichert worden, die „Meister Sepp von Eppishusen", der alte gelehrte Freiherr von Laßberg auf Meersburg, gesammelt hatte, und Scheffel zunächst bestimmt, diese Neuerwerbungen zu ordnen und in die vorhandene große fürstliche Bibliothek einzureihen. Das Ehrenzeugnis, das seinem Wissen mit diesem Auftrag zu teil wurde, war ihm nicht gleichgültig, er freute sich, eine mechanische Thätigkeit neben der geistigen zu haben, gedachte sich wie ein Hamster in die Folianten und Handschriften einzuwühlen und war geneigt, gerade die Beschäftigung mit Laßbergs Hinterlassenschaft als eine vortreffliche Vorbereitung für die Künstlerarbeit anzusehen, den Schatten Heinrichs des Ofterdingers in einen Menschen, einen deutschen Dichter von Fleisch und Blut zu verwandeln.

Von Dezember 1857 bis zum April 1859 lebte Scheffel zu Donaueschingen und arbeitete auf der dortigen Bibliothek. Als Zeugnis seines Fleißes und seiner Hingabe an den neuen Beruf erschien die Schrift „Die Handschriften altdeutscher Dichtungen der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen", geordnet und beschrieben. Aber die innere Unruhe, die sich seit dem Tode der Schwester wesentlich gesteigert hatte, ließ dem Dichter seine Stellung und die poetische Aufgabe, zu deren Lösung er sich gedrungen fühlte, völlig unvereinbar erscheinen. Er ließ sich zuerst beurlauben und nahm Anfang 1860 seinen förmlichen Abschied als Hofbibliothekar, um, wie er dachte, sich völlig an die große Schöpfung hinzugeben,

die ihm in doppelter Weise als Verpflichtung sowohl gegen den kunstsinnigen Fürsten, der sie angeregt, als gegen sich selbst galt. Während des ganzen Sommers und Herbstes von 1859 hatte er bereits dem Wartburg-Roman gelebt, nach Passau und Oberösterreich und durch das grüne gesegnete Thüringen erstreckten sich Studienwanderungen, die ihren Abschluß in einem abermaligen, mehrmonatlichen Aufenthalt auf der Wartburg fanden. Als er aber im Winter von 1859 auf 1860 und in der Einsamkeit seiner Karlsruher Poetenmansarde daran ging, dem weitschichtig gewordenen Stoff seines Ofterdingen oder Viola-Romans Gestalt zu geben, traf ihn eine neue innere Erschütterung, die von den verhängnisvollsten Nachwirkungen sein sollte. Scheffel warb damals um die jugendliche Tochter eines ihm seit Jahren befreundeten Hauses, um ein Mädchen, dessen ältere Schwester mit einem seiner nächsten Freunde verlobt war, um, wie er an Arnswald schrieb, „das schönste Mädchen von Heidelberg", glaubte der Erwiderung seiner leidenschaftlichen Neigung gewiß zu sein und — erhielt einen Korb.

Scham, Zorn und neuer Ekel an der ganzen Welt des Scheins übermannten nach diesem schlimmen Erlebnis den Poeten. Er hielt sich überzeugt, daß die Abweisung seiner Werbung nicht seiner Person, sondern seinem Beruf gelte und schrieb unter diesem Eindruck (am 7. Oktober 1860) dem Großherzog von Sachsen: „Die bittere Erfahrung, daß trotz allen Schillerfesten und Schillerstiftungen, trotz allem schönen Gerede und Schwärmen für die Kunst, der Künster selber in Deutschland immer noch zu den Leuten von verdächtiger socialer Position gerechnet wird, dem man ein wohlerzogenes Töchterlein nicht wohl zur Frau geben kann, diese Erfahrung mit ihrem Kometenschweif von Lächerlichem, Komischem, zu Hohn Herausforderndem hat meine Neigung zur Isolierung und große Menschenscheu sehr bestärkt." Er hatte sich zunächst nach dem Chiemsee geflüchtet, mit Eisenhardt eine Wanderung ins Salzkammergut unternommen, ging dann im Hochsommer nach dem Vierwaldstättersee und dem Berner Oberland, wo er einsam auf dem Faulhorn und der Wengernalp hauste und kehrte im Herbst wiederum mit dem Vorsatz nach Karlsruhe heim, den Nibelungenroman zu bezwingen, dessen Vorgeschichten und Vorspiele inzwischen nach seinem eigenen Wort Dimensionen angenommen hatten, wie die alte Ulme im Klostergarten-Schlößlein zu Hirsau, „sie ist zum Dach hinausgewachsen und überragt mit üppig ragender Wipfelkrone ihre steinerne Umfassung." Wiederum überzeugte er sich, daß das weitschichtig gewordene Problem mit einem frischen Anlauf nicht zu lösen sei, und daß seine Kraft der ungeheuren Aufgabe, die er sich gesetzt meinte, nicht gewachsen sei. So entwickelte sich ein Gemütsleiden. Aus der Vorstellung heraus, daß der Großherzog von Weimar ihm um seines Wortbruches willen zürne, erwuchs eine Art Verfolgungswahn, er flüchtete aus dem Elternhause, kam zu gutem Glück nur bis Liestal in der Schweiz, wo er als ein Schwerkranker im Hause des Dr. Barth

Aufnahme fand. Seine Mutter und ein langjähriger Freund, Hauptmann Klose, eilten zu ihm, der Züricher Professor Griesinger erklärte die Gehirnkrankheit und die Trübung des Geistes für vorübergehend und verordnete eine Kur in der Wasserheilanstalt Brestenberg, die Mutter aber trug das Beste zu des Dichters Genesung bei, indem sie durch Arnswald bei dessem Großherzog die Zurückgabe des Versprechens auf Ausführung des Wartburg-Romanes betreiben ließ. Mit lebhaftem Bedauern, aber in herzlichster Teilnahme für des Dichters Zustand und in unveränderter Huld, entband der gütige Fürst Scheffel des ihn so sehr drückenden Versprechens und gab ihm dadurch in der That neuen Lebensmut zurück.

Während der Jahre 1861 und 1862 erlangte Scheffel auf fortgesetzten Wanderungen und in dem er mehr und mehr die Einsamkeit suchte, volle Genesung. Nunmehr entschloß er sich, die Lieder, die ihm aus der langjährigen Beschäftigung mit der Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts erwachsen waren und die ursprünglich dem Viola-Roman hatten einverleibt werden sollen, zu einer Sammlung „Frau Aventiure, Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit“ zu vereinigen (einen „Roman in Versen“ nennt Prölß den lyrischen Niederschlag der Romanstudien und Romanläufe), womit er im Frühling 1863 nach langer Pause hervortrat. In all den Jahren, in denen Scheffel größeren Offenbarungen der Aventiure nachjagte, hatten seine beiden Schöpfungen „Der Trompeter von Säkkingen“ und „Ekkehard“ immer erfreulichere Verbreitung gewonnen und waren auf dem besten Wege, volkstümlich zu werden. Nur daß ihm die reine Freude auch daran getrübt ward, indem ihn der Ankauf des „Ekkehard“ aus der Konkursmasse der Meidingerschen Verlagshandlung durch den Verlagsbuchhändler Otto Janke schweren Ärger verursachte, ihn zu einem nach Lage der Dinge ganz aussichtslosen Prozeß anstachelte und Scheffels Namen durch den häßlichen Staub von öffentlichen und halböffentlichen Erklärungen und Auseinandersetzungen schleppte, die wieder einmal bewiesen, daß das Autorrecht und die Schätzung des litterarischen Talentes, auch des größten, echtesten und makellosesten, in Deutschland gleich sehr im Argen liegen.

Die Vollendung und Veröffentlichung von „Frau Aventiure“ bedeutete in jedem Sinne ein Wiederaufleben Scheffels. Freilich war er „dem städtischen und geselligen Leben physisch und geistig nahezu fremd geworden“. Aber da seine Verhältnisse ihm das Leben in ländlicher Einsamkeit wenigstens auf lange Monate immer wieder gestatteten — die Eltern hatten es nun längst aufgegeben, ihn noch in einen Beruf, eine Stellung hineindrängen zu wollen — so konnte sich Scheffel diesem Zuge seines Wesens frei überlassen. Wie er sich seither entwickelt und wie „die melancholische, brütende, die Einsamkeit als notwendige Lebensbedingung aufsuchende Natur“ in ihm übermächtig geworden war, hätte man ihm beinahe wünschen mögen, daß er auf die Gründung eines eigenen Hauses verzichte. Doch das feindliche

Gestirn, das in Scheffels Leben so vielemal Glück in Leid verwandelt hatte, wollte sein Recht. Im Dezember 1863 aus Pienzenau im bayerischen Gebirge und aus Heidelberg heimgekehrt, wo „der Engere" schon mehr eine goldene Erinnerung, als eine lebendige Wirklichkeit war, vergaß Scheffel seinen Vorsatz, sich den Frauen fern zu halten und verlobte sich mit einer jungen Freundin seiner Mutter, Fräulein Karoline von Malzen, der anmutigen Tochter des damaligen bayerischen Gesandten am badischen Hofe, des Freiherrn von Malzen. Ein feinsinniges, für Poesie empfängliches, für den Dichter des „Ekkehard" und der Aventiure besonders begeistertes Mädchen, die auch seine Liebe für die Gebirgswelt teilte, schien Karoline von Malzen die rechte Braut für Scheffel. Ein beglückter Sommer im bayerischen Gebirge, wo Scheffel wieder in Pienzenau, seine Geliebte im benachbarten Wallenburg weilte, ging dem Bekanntwerden der Verlobung und der Hochzeit am 22. August 1864 voraus, die erste Niederlassung des jungen Paares fand in einem Landhaus zu Seon am Hallwyler See (Kanton Aargau) statt. Leider brachte schon der nächstfolgende Februar den Tod der Mutter Scheffels und in dessen Folge eine rasche Gefährdung des kaum gewonnenen Glückes. Von der Sorge um den vereinsamten greisen Vater und den hilflos kranken Bruder getrieben, löste Scheffel, dem seine Frau im Mai 1865 zu Clarens einen Sohn Victor geboren hatte, den neuen Hausstand in Seon auf, übersiedelte nach Karlsruhe, wohin ihm Karoline wohl folgte, wo aber alsbald das schlimme Mißverhältnis, daß der kranke Bruder den Mittelpunkt des Lebens im Haus bildete, bedenklich hervortrat. In die Jahre 1866 und 1867 müssen schwere Herzens- und Lebenskämpfe gefallen sein, über die leichtfertig, leidenschaftlich unbillig bald gegen den einen, bald gegen den anderen Teil, geurteilt worden ist. Am nächsten scheint die Darstellung, die Dammert den Ereignissen jener dunklen Zeit giebt, der Wahrheit zu kommen. „Thatsache ist, daß nicht ein oder das andere Vorkommnis, sondern ein der Frau immer unerträglicher werdender Zustand die Trennung veranlaßte. Beide standen in vorgerückterem Alter, beide waren von tiefe Spuren im Herzen zurücklassenden Lebensschicksalen getroffen worden; auch sie hatte eine unglückliche Neigung zu beklagen, beide waren in sich gefestete abgeschlossene Charaktere, felsenfest; sie nicht nur der Geburt, sondern mehr noch der Gesinnung nach vornehm, durch und durch aristokratisch, er ein edler Mann, wie sie ein edles Weib, aber voll Abneigung gegen das Konventionelle, den Zwang, den die Gesellschaft auflegt, sie von Jugend auf an ein reiches geselliges Leben und die feinsten Formen gewöhnt, er einsiedlerisch, zur Melancholie neigend, dann wieder studentisch und nur in witzsprühender Gesellschaft von Männern so recht seines Lebens froh, sie im Brautstand und Anfang der Ehe, sicherlich voll freudiger Erwartung ihn durch den ersichtlich beglückenden Einfluß ihrer Liebe zu dem Höchsten und Größten zu begeistern; er für große Entwürfe schon halb gebrochen und durch den Tod

der Mutter erst recht gebeugt, beide immer mehr in ihre ursprüngliche Lebensrichtung einlenkend und so sich gegenseitig entfremdend, keines bereit zum Nachgeben, zum liebevollen Aufgehen im anderen."

Ohne Ehescheidung (sie waren ja beide Katholiken) trennte sich Karoline Scheffel 1867 von ihrem Gatten und ließ sich in München nieder; Scheffel, dem sein Sohn Victor verblieb, lebte fortan gleichmäßig den Pflichten des Sohnes — die mit dem Tode seines Vaters im Jahre 1869 endeten — und des Vaters. Seine poetische Laufbahn im größeren Sinne war mit der Herausgabe des „Gaudeamus", der „Bergpsalmen" und der historischen Erzählung „Juniperus", die zu den Anfängen und reich zuströmenden Episoden des Wartburg-Ofterdingen-Romans gehört hatte, abgeschlossen. In sein äußeres Dasein kam Stetigkeit, insofern er seit dem Tode des Vaters dauernd einen Teil des Jahres in Karlsruhe, einen größeren auf dem Besitztum am Bodensee, das er 1871 erworben hatte, verbrachte. Die schmucke Villa Seehalde, die er sich zu Radolfzell am Untersee erbaute, und die einige Jahre später erworbene Halbinsel Mettnau, auf der er zu dem vorhandenen Hause einen stattlichen Turm mit Zimmern nach seinem eigensten Geschmack hinzufügte, wurden die Stätten eines Spätglückes, das freilich einen guten Teil Resignation in sich einschloß. Denn, wenn ihn auch die Muse nicht ganz floh, wenn er dem großherzoglichen Hause von Weimar in zwei Festspielen „Der Brautwillkomm auf Wartburg" (zur Vermählung des Erbgroßherzogs Karl August von Sachsen, 1873) und „Die Linde am Ettersberg" (zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum des Großherzogs Karl Alexander, 1878) seinen poetischen Dank für immer gleichbleibende Huld bezeigte, wenn bei der Eröffnung der neuen deutschen Universitäten Straßburg und Czernowitz seine Festlieder brausend erklangen, wenn er zu Zeichnungen J. Maraks einige beschreibende Dichtungen als „Waldeinsamkeit" veröffentlichte, wenn er selbst nicht müde wurde, fahrenden Studenten und mehr oder minder verschämt anpochenden Autographensammlern gelegentlich einen guten Spruch ins Album zu schreiben, er gelangte nicht mehr dazu, einem der großen alten Entwürfe Leben zu verleihen und selbst eine volle lyrische Stimmung, wie sie ihn in den schönsten Liedern der „Frau Aventiure" beseelt, wie sie hinreißend und herzerfreuend seinen „Festgruß zur Feier von Hebels hundertjährigem Geburtstag" (10. Mai 1860) erfüllt hatte, kam nur selten noch über ihn.

Unter diesen Umständen war es sein Trost und sein Stolz, daß er sich als freier Mann auf eigenem Grund fühlen durfte, und er kehrte wohl gelegentlich den Gutsbesitzer ein wenig zu sehr hervor. Am liebsten hätte er auch die Winter in der Einsamkeit verbracht, nur die Rücksicht auf den einzigen Sohn Victor, dessen Erziehung er mit aller Treue oblag, nötigte ihn dann nach Karlsruhe. Die Wanderfahrten wurden auch jetzt nicht ganz eingeschränkt, aber seine Gesundheitszustände zwangen den Dichter schon in

den siebziger Jahren, sie öfter mit Badereisen nach Kissingen zu vertauschen. Den alten Stätten seiner Liebe bewahrte er so getreulich wie den alten Freunden seine Anhänglichkeit, mit Vorliebe verweilte er in Alt-Heidelberg und im thüringischen Ilmenau, wo Freund Schwanitz jetzt Oberamtsrichter war und wo Scheffel die Würde des „Gemeindepoeten von Gabelbach" mit humoristischem Ernst trug. Die Erschütterungen der Jahre 1866 und 1870 bis 1871 hatten verschiedene Wirkungen auf ihn, während er sich mit allen Fasern seines Wesens gegen den deutschen Bruderkrieg und die Dreiteilung Deutschlands sträubte, beglückte ihn die Wiederaufrichtung des Reiches, die den Siegen in Frankreich folgte, er wurde ein feuriger Bewunderer Fürst Bismarcks und ein hoffnungsfroher Bürger des neuen deutschen Reiches. Die Stimmung der ersten Jahre nach 1871 kam unter allen Dichtern vorzugsweise ihm zu Gute, die Verbreitung seiner poetischen Werke (seit 1870 gehörte ihm auch „Ekkehard" wieder) stieg ins Unerhörte, sein Verleger Bonz in Stuttgart konnte eine eigene „Scheffelpresse" aufstellen, die Auflagen der Hauptschöpfungen jagten einander und der Dichter erntete reiche Früchte von der Aussaat seiner Jugend. Immerhin blieb es ein halb ironisches Lächeln, mit dem er, wie er in einem Briefe an den Großherzog von Sachsen sagte: „im Garten die Rosen erfrieren und den Kohl gedeihen" sah, aber er war dankbar auch für diese Freuden.

An seinem fünfzigsten Geburtstag (1876) wurde er mit Ehren und Auszeichnungen, Huldigungen und feiernden Ansprachen, mit Geschenken und Widmungen jeder Art förmlich überschüttet. Sein Landesherr, Großherzog Friedrich von Baden, erhob ihn in den erblichen Adelstand, hohe Orden schmückten des Dichters Brust, der Ehrenbürgerschaft von Säkkingen und Heidelberg, von Karlsruhe gesellte sich die Ehrenmitgliedschaft unzähliger Vereine und Studentenverbindungen hinzu. Daß ein gut Teil Selbstverherrlichung und Deutschmichelei bei gewissen Ehrenbezeugungen mit unterlief, verhehlte sich Scheffel selbst am allerwenigsten; in bescheidener Weise erwiderte er den Glückwunsch des Fürsten Bismarck mit dem Spruch, daß ein Blatt Geschichte mehr denn tausend Gedichte sei. Daß der Neid und die giftige Schmähsucht, die alte Erbübel des deutschen Gelehrten- und Schriftstellertums sind, den Anlaß ergriffen, um Scheffel hinterdrein Ehren und Freuden zu vergällen, braucht eigentlich kaum gesagt zu werden, leider besaß er nicht die Hornhaut, die einem erfolgreichen Künstler nötiger ist, als allen Sagenhelden. Das Geschenk seines Landesherrn, das Adelsdiplom konnte für ihn persönlich keinen Wert haben, war ihm aber lieb um seines Sohnes Victor willen, der sich für den Soldatenberuf entschieden hatte und den er zu seinem Eintritt als Portepee-Fähnrich in ein preußisches Reiterregiment 1885 persönlich nach Berlin und Potsdam geleitete.

Der Kreis seiner Freunde hatte sich im letzten Jahrzehnt naturgemäß verengert. Unter denen, die ihm erst in späteren Jahren nahe getreten

waren, stand der Maler Anton von Werner, der phantasievolle Illustrator der poetischen Hauptwerke Scheffels, seinem Herzen am nächsten, mit ihm blieb er in beständigem Briefwechsel, auch nachdem Werner längst von Karlsruhe nach Berlin übergesiedelt war. Mit ihm gemeinsam unternahm er einige seiner letzten Fahrten und Werner durfte ihm nachrühmen: „Welche Fülle von Humor, tiefsinnig-wissenschaftlichem Ernst und künstlerischer Anregung offenbarte Scheffel auf solchen Fahrten, und wie viel Stunden höchster Freude und reinsten Glückes danke ich dem prächtigen Manne, dem teuren Freunde." Doch, wie Scheffel im Trompeter selbst gesungen:

Alles hat ein End' hienieden,
Auch das Reiten durch die Wälder!

Seit dem Beginn der achtziger Jahre nahmen die körperlichen Leiden des Dichters zu, er alterte rasch und die Herzwassersucht und Arteriosklorose, die sich herausstellten, bereiteten ihm viele qualvolle Stunden. Im Herbst 1885 ließ sich Scheffel in Heidelberg nieder, wo er seinen Schwanengesang, das Festlied zur fünfhundertjährigen Jubelfeier der Universität, dichtete, an der er im Sommer 1886 so gern teilgenommen hätte. An seinem sechzigsten Geburtstag (16. Februar 1886) war er schon so todkrank, daß er nur mit Mühe die zu seinen Ehren veranstaltete Beleuchtung der Schloßruine mit ansehen, die glückwünschenden Deputationen nicht empfangen konnte. Am Ende bemächtigte sich in der zweiten Hälfte des Märzmonates des Kranken eine unbezwingliche Sehnsucht nach dem stillen Hause in Karlsruhe, aus dem er so oft entflohen war, und das ihn immer wieder zurückgezogen hatte. Unter ärztlichem Geleit heimgelangt, wurde ihm eine letzte Lebensfreude zu teil, seine Frau kehrte zu ihm zurück und im Gefühl der insgeheim jederzeit erhofften Versöhnung erwachte noch einmal der Wunsch nach Verlängerung seiner Tage. Aber schon am 9. April 1886 schloß ihm der Tod die Augen. Sein Leichenbegängnis legte Zeugnis ab, welcher Sympathien er sich schließlich auch in seiner Vaterstadt erfreut hatte; der Streit, ob sein Denkmal sich in Karlsruhe oder Heidelberg erheben sollte, führte zur Errichtung zweier Standbilder.

Scheffels Erscheinung in der Litteratur der Gegenwart kann natürlich von ernster Kritik nicht bloß unter dem Gesichtspunkte seiner Erfolge und seiner außerordentlichen Volkstümlichkeit betrachtet werden. Es ist eine schlechte Würdigung, die nur schlechten Poeten gegenüber am Platze ist, wenn man sich lediglich auf die hunderttausende der Exemplare beruft, die von Scheffels Dichtungen in Deutschland verbreitet sind und damit die Frage nach Gehalt und Gewicht, nach vollem und nachwirkendem Leben dieser Dichtungen, von vornherein beantwortet wähnt. Gewiß ist auch die außerordentliche Verbreitung des „Trompeters von Säkkingen", des „Ekkehard" und „Gaudeamus" nicht gering anzuschlagen, namentlich da es im wesentlichen

die Vorzüge und Lichtseiten dieser Werke sind, die sie, nachdem einmal das Eis gebrochen war, volkstümlich gemacht haben. Aber sowohl die Ursprünglichkeit und Stärke seines poetischen Talents, als die besondere Stellung, die Scheffel zwischen der Poesie und der Wissenschaft einnimmt, das eigene, beinahe tragische Schicksal, das ihm aus dieser Stellung erwachsen ist, die Bedeutung, die seine vollendeten Schöpfungen nach einer, seine Fragment gebliebenen Arbeiten nach anderer Seite hin haben, alles fordert eine andere Beurteilung, als die der panegyrischen Reklame oder der schnöde abweisenden Geringschätzung. Die letztere, so weit sie laut geworden ist, beruft sich zumeist nicht auf Scheffels eigene Poesie, der sie Leben und Kraft und fesselnden Reiz nicht absprechen kann, sondern auf die unleidliche Nachahmung, die der Dichter in der deutschen Lyrik und der erzählenden Dichtung erweckt hat. Die „Scheffelei" in Prosa und Vers, die Kneiplieder im Geschmack der Rodenstein-Balladen und aller Gedichte aus dem Engern, die lyrisch-epischen Dichtungen in gereimten und ungereimten Trochäen, mit eingelegten Liedersträußen, im Geschmack des Trompeters von Säkkingen, die archäologischen Romane und Butzenscheiben-Novellen, deren Ursprung mit Recht und Unrecht auf Scheffels „Ekkehard" zurückgeführt wurde, reizten natürlich auch eine einsichtigere Kritik, als die, die ununterbrochen zu Gunsten des Heute das Gestern herabsetzt. Wie immer hielten die Nachahmer der Kritik das Licht, die schwächeren Seiten des Vorbildes auszuspüren. Die litterarische Überproduktion, das alte deutsche Erbübel, der weitverbreitete poetische Dilettantismus, der es zu keiner Zeit begriffen hat oder je begreifen wird, daß der echte Poet vor allen Dingen ein besonderer Mensch und seine sprachliche Eigenart der Ausdruck seiner inneren Besonderheit ist, haben sich Scheffel in ganzen Scharen angeschlossen. Da sie nur von außen her kopieren und meist gerade diejenigen Besonderheiten eines Meisters auffassen und mit großer Beflissenheit nachahmen, in denen jede scharfgeprägte Originalität an die Manier streift, so wird das Heer der Nachahmer auch dem guten, zu seiner Weise vollberechtigtem Künstler verderblich. Der Unterschied zwischen Scheffels eigener Kunst und dem Gepfeife und Gebastel seiner Nachahmer ist noch empfindlicher, als in zahlreichen ähnlichen Fällen, darum auch die Ungerechtigkeit, ihn für die unerquicklichen Nachwirkungen seiner erquicklichen Originalität büßen zu lassen, stärker und gröber. Die Dichtungen Scheffels gehören zu den besten und bleibendsten Zeugnissen des glücklichen Aufschwungs, den im Jahrzehnt zwischen 1850 und 1860 die deutsche Poesie genommen hatte, eines Aufschwungs, der seinerseits mit der inneren Einkehr und der Rückwendung zum warmen und unmittelbaren Leben, die der Hohlheit der Tendenzlitteratur und den Sturmjahren 1848 und 1849 folgte, in ursächlichem Zusammenhang stand.

J. V. Scheffels lyrische und epische Begabung hatte nicht darunter gelitten, daß sie ihm selbst verhältnismäßig spät zum Bewußtsein kam. Es

ist ein zweifelhaftes Glück bereits in der Wiege zum Dichter bestimmt zu sein, und wer, wie Scheffel, in kräftiger Unbefangenheit ein Talent schon übt, ohne ihm noch höheren Wert beizulegen, als daß es die gute Stunde zu beleben und zu schmücken vermag, der pflegt den Dichtergeist, ehe der „Autorgeist" erwacht. Scheffels studentische Trink- und Wanderlieder, mit ihrem Schimmer übermütigster Lust und humoristischer Selbstverspottung, mit der frischen Gegenständlichkeit und bunten Abwechslung ihrer Motive, mit den balladenhaften, epischen Anläufen, offenbarten eine Fülle lyrischer Stimmung und das sprachschöpferische Vermögen, bei dem sich Empfindung, Bild und Ausdruck vollständig decken. Mit den Liedern und Bildern „Aus dem Weiteren" (denen wir auch alle noch ungesammelten späteren lyrischen und kleinen erzählenden Gedichte Scheffels hinzurechnen müssen) erwies sich alsbald, daß Scheffels lyrische Stimmung nicht an die Poesie der Burschenherrlichkeit und den Zechhumor der Engern gebunden war. Vom jubelnden Ton der „Ausfahrt" bis zum wehmütigen in „Graziella" und „Dem Tode nah", vom übermütig-ironischen in „Pumpus von Perusia", zum heiter erzählenden in den „Schweden in Rippoldsau", zum herzigsten im schon genannten „Festgruß zu Hebels hundertstem Geburtstag" durchdringt alle diese Gedichte der subjektive Hauch einer kernhaften, echt lyrischen Individualität, die tausendmal besungenen, wie völlig neuen Situationen nie vernommene eigene Laute abgewinnt. Das „kulturhistorische Element", das gewisse Beurteiler bei Scheffel überall entdecken wollen, liegt nur im Humor und der Ironie, mit der der Dichter alle der Wissenschaft spottet, die auf den modernen Kulturmenschen eindringt. In diesen Liedern ist der Poet noch völlig der Riese, der mit den Felsblöcken, die ihn erdrücken wollen, Fangball spielt.

Ein durchaus verwandter Zug, „ein frischer lyrischer Hauch, wie er nur aus den Tiefen einer wahren Dichterseele steigt," belebt das größere Gedicht „Der Trompeter von Säkkingen", die erste Probe, die Scheffel von seiner Gestaltungskraft gab. Die Lebensskizze des Dichters hat uns keinen Zweifel darüber gelassen, daß Scheffel, ob er eine mehr oder minder ausgebildete Säkkinger Lokalsage vorfand oder seine Geschichte nur aus der Inschrift eines Grabsteines entwickelte, das epische Gedicht im Kostüm der Barockzeit mit dem unmittelbarsten eigenem Leben erfüllte. Die Erfindung, die die Liebes- und Lebensschicksale des relegierten Juristen Werner Kirchhof, der ein Trompeter und Musiker geworden ist, dem Hörer des Gedichtes vor Augen und zu Herzen führt, zeugt von der unmittelbarsten wärmsten Anteilnahme des Dichters an diesen mit köstlicher Leichtigkeit vorgetragenen Schicksalen.

Die Aufzählung der krausen Abenteuer des fahrenden Trompeters, der sich aus einem Studenten der Rechte in einen großen Musiker verwandelt, giebt weder ein Bild der bunten Fülle frischen Lebens, die in den sechzehn Stücken des Gedichtes enthalten ist, noch läßt sie die eigentümliche

und äußerst glückliche Mischung von Empfindung, keckem Humor und leiser Ironie, von energischem, kräftigem Leben und etwas romantischer Phantastik irgend erkennen. Die Wirkung des Gedichtes strömt ebenso aus seinem Grundton, als aus dem Reiz der Einzelheiten. Für des Dichters Empfinden, seine Erinnerungen und seine Sehnsucht nach einem beglückteren Dasein, hätte sich wohl auch ein anderer Rahmen als der der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege finden lassen. Aber nun dieser gewählt ist, entfaltet Scheffel das entschiedenste Talent, eigenes Erlebnis und reales Leben der gewählten Zeit so zusammenfügen, als wäre er lediglich auf die Wiedergabe eines Bildes aus der Barockkultur ausgegangen. Selten bemerkt man Risse oder Nähte; im allgemeinen überläßt der Dichter sich frei dem Zuge seiner Stimmung und malt Natur und Begebenheiten, als ob er ein Abenteuer von gestern und heute zu schildern hätte. Wohl gelingt es ihm daneben immer mit ein paar Meisterzügen der Zeit, in die er sein Epos gelegt hat, vollkommen gerecht zu werden; solche Meisterzüge sind die Anrede des Vormundes an Werner Kirchhof, als dieser Jurist werden soll, die Schilderung der Prozession, die den Sarg des heiligen Fridolin zum Säkkinger Hochstift zurückgeleitet, die Erzählung des alten Freiherrn, wie er als Raucher das Herz der stolzen Leonor Montfort du Plessys gewonnen habe, der Ausritt zum Bergsee, das Lob des Prälaten von Sankt Blasien an die Künstler, die unter Werners Leitung den Geburtstag des Freiherrn verherrlichen, die Scenen in Säkkingen beim Herannahen der aufständischen Hauensteiner Bauern, die Unterhaltungen vor der römischen Peterskirche, namentlich die über Bernini und das schroffe Auftreten Salvator Rosas, die Auffahrt der Fürstäbtissin vor der Peterskirche, wo der treue Kutscher Anton im greisen Kutscher der Königin Christine von Schweden einen Kürassier vom blauen Regiment Südermannland erkennt, der ihm in der Schlacht bei Nürnberg einen Hieb in den Arm verabreicht hat, die Dessertunterhaltung des Papstes mit dem Kardinal Albani und die Verlobung Werners und Margarethas durch Innocenz den Elften. Kunstreich und zum Zeichen, daß der Dichter niemals vergißt, auf welchen Boden er seine Geschichte gestellt hat, dienen durch das ganze Gedicht verstreute Einzelbilder, Redewendungen und Beiworte der Charakteristik von Zeit und Sitten, und doch taucht dies alles unter in dem frischrauschenden Quell der bald jubelnden, bald wehmütigen Mitempfindung des Dichters. Das subjektive Element in dieser poetischen Erzählung hebt und erleuchtet zu gleicher Zeit die bunte Objektivität der Lokal- und Sittenschilderung. Gewiß durchbricht die Lust und Laune des Poeten an einzelnen Stellen das feste Gefüge des Ganzen, die ironische Reflexion, die in den Mund selbst des treuen Anton gelegt ist, schmeckt gelegentlich ein wenig nach dem Humor des „Engern“ und der „Fliegenden Blätter“, im allgemeinen aber trifft Scheffel glücklich die Mitte zwischen der Ichbespiegelung einer rein subjektiven Poesie und den kalten Photographien der

unpersönlichen Dichtkunst. Die Geschichte von dem jungen Spielmann Werner und der schönen Margaretha hatte er zu tief und zu lange im Herzen getragen, um ihr nicht überall einen Hauch des eigensten Wesens mitzugeben, und war andererseits eine zu gesunde, mit zu klarblickenden Augen versehene Natur, um nicht die Künstlerfreude an der Fülle der Erscheinungen, an aller Poesie der Wirklichkeit zu empfinden. Ein poetischer Realist, doch ein Realist mit so ausgeprägter Besonderheit, wie der beste Romantiker, ein lebendiger Darsteller der Außenwelt, der es keinen Augenblick vergißt, daß die äußeren Dinge doch nur von innen heraus belebt werden und, mit unverwüstlicher Lust an der Poesie des Einzelnen, seinen jugendlichen Stimmungsüberschwang festhielt — so stellte sich Scheffel zuerst dar. Die Form des „Trompeters von Säkkingen" zeigte trotz aller lyrischen Episoden und Einschaltungen ein viel sichreres Gefühl für die Notwendigkeit eines epischen Grundtones, als in der lyrisch-epischen Dichtung seiner Tage im allgemeinen zu finden war. Die reimlosen Verse der Erzählung blieben bei aller scheinbaren Kunstlosigkeit und gelegentlichen Nachlässigkeit im vollen leichten Fluß, der Leser und Hörer nach sich zieht, sie bargen zwischen bizarren Schnörkeln und wunderlichen Spielzeilen eine gewisse plastische Energie und die unwiderstehliche Musik des glücklich erlauschten Naturlautes. Wenn der Sturm vom Feldberg daher fährt und mit den Tannen Zwiesprache hält, wenn der Rhein Werner Kirchhof seine Lebensgeschichte ins Ohr rauscht, wenn die Wunder des Bergsees sich erschließen, das Erdmännlein das Lob der kleinen Erdgeister singt, wenn der Dichter den ersten Kuß Werners und Margarethens mit dem Rückblick ins Paradies feiert, wenn der Sommertag über Rom und den vatikanischen Gärten aufgeht und die wehende Tramontana die Hitze kühlt, so schmeidigt sich der Vortrag des Gedichtes, die vielgetadelten, lässigen und holprigen Trochäen geben lebendig dahinrauschenden Raum, der derbe Sohn der Berge, wie Scheffel sein Gedicht nannte, zeigt natürliche Anmut.

Die Selbständigkeit und der freie und eigene Pulsschlag des „Trompeters von Säkkingen" wurden überall empfunden, wo das Gedicht Leser fand. Der Versuch, es als eine Folge von Nachklängen zu romantischen Produktionen Brentanos, Tiecks und Achim von Arnims darzustellen, unterschied sich nicht viel von dem Versuch, die Anfänge des Goethischen Faust als Reminiszenzen aus einem Wielandschen Operntexte zu entwickeln. Auch der Nachweis, daß eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Stil von Heines „Atta Troll" und dem Stil des „Trompeters" bestehe, hat der richtigen Erkenntnis, daß es sich hier um eine ganz unmittelbare, originelle Schöpfung handle, keinen Eintrag thuen können. Natürlich hatte Scheffel das, was von der Empfindung und der träumerischen Naturseligkeit der Romantiker ins Allgemeinbewußtsein übergegangen ist, gleichfalls in sich aufgenommen, und ebenso natürlich war ihm die geistvolle und spöttische Weise Heines nicht fremd.

Aber von einer inneren Verwandtschaft dieses poetischen Realisten mit den Märchendichtern der älteren Romantik und mit der tendenziösen Poesie Heinrich Heines konnte im Ernst ebensowenig die Rede sein, als der „Trompeter von Säkkingen" der gelehrten Poesie angehörte, die an die Stelle des unbestimmten Phantasiebildes angeblich eine durch Anschauung oder Forschung festgestellte Wirklichkeit setzen will. Er war und blieb ein Gedicht, und zwar ein Gedicht von ungewöhnlichem inneren Reichtum, von außerordentlicher Frische, das seine Volkstümlichkeit voll verdiente.

Die Anlässe, aus denen Scheffels zweite und bedeutendste größere Schöpfung, der historische Roman „Ekkehard", hervorging, haben wir bereits erwähnt. Der starke Drang nach einer neuen poetischen Bethätigung und die gesteigerte Lust des Dichters an der vaterländischen Vergangenheit, trafen in dieser Dichtung glücklich zusammen. Geschichtsforschung und germanistische Wissenschaft arbeiteten sich seit Jahrzehnten in die Hände, um die Kenntnis der deutschen Kulturanfänge, der ältesten Zeiten und Zustände des Reiches zu vermehren, ohne daß es ihnen gelingen wollte, lebendige Bilder dieser Zeiten und Zustände zu geben. Es ließ sich nicht widerreden, wenn der Dichter im Vorwort zu seiner Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert das Bedauern aussprach, daß es aller guten, auf diese Bestrebungen gerichteten Kraft kaum gelungen sei, „die Freude am geschichtlichen Verständnis auch in weitere Kreise zu tragen; die zahllosen Bände stehen ruhig auf den Brettern unserer Bibliotheken, da und dort hat sich schon wieder gedeihliches Spinnweb angesetzt und der Staub, der mitleidslos alles bedeckende, ist auch nicht ausgeblieben, sodaß der Gedanke nicht zu den undenkbaren gehört, die ganze altdeutsche Herrlichkeit, kaum erst ins Tageslicht zurückbeschworen, möchte eines Morgens wenn der Hahn kräht, wieder versunken sein in Schutt und Moder der Vergessenheit, gleich jenem gespenstigen Kloster am See, von dem nur ein leise klingendes Glöcklein tief unter den Wellen dunkle Kunde giebt." Und auch darin hatte er Recht, daß die schöpferische Phantasie mit Erfolg an der geschichtlichen Wiederbelebung der Vergangenheit arbeiten könne. „Der Schreiber dieses Buches," erzählt Scheffel in der mehrerwähnten Vorrede, „ist in sonnigen Jugendtagen einstmals mit etlichen Freunden durch die römische Kampagna gestrichen. Da stießen sie auf Reste eines alten Grabmales und unter Schutt und Trümmern lag auch, von graugrünem Akanthus überrankt, ein Haufe auseinandergerissener Mosaiksteine, die ehedem in stattlichem Bild und Ornamentenwerk des Grabes Fußboden geschmückt. Es erhub sich ein lebhaft Gespräch darüber, was all die zerstreuten gewürfelten Steinchen in ihrem Zusammenhang dargestellt haben mochten. Einer, der ein Archäolog war, hob die einzelnen Stücke gegens Licht und prüfte, ob weißer, ob schwarzer Marmor; ein anderer, der sich mit Geschichtsforschung plagte, sprach gelehrt über Grabdenkmale der Alten — derweil war ein Dritter schweigsam auf dem Backsteingemäuer gesessen, der zog sein Skizzenbuch

und zeichnete ein stolzes Viergespann mit schnaubenden Rossen und Wettkämpfern und viel schöne jonische Ornamentik darum; er hatte in einer Ecke des Fußbodens einen unscheinbaren Rest des alten Bildes erschaut, Pferdefüße und eines Wagenrades Fragmente, da stand das Ganze klar vor seiner Seele und er warf's mit kecken Strichen hin, derweil die andern in Worten kramten." Und doch lag in der Vorstellung Scheffels, daß der Roman, der „auf der Grundlage historischer Studien das Schöne und Darstellbare einer Epoche umspanne", ebenbürtig neben die Geschichte treten, daß er das werden könne, was in blühender Jugendzeit der Völker die epische Dichtung: ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers, der im gegebenen Raume eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben und Ringen und Leiden der Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt, ein gefährlicher Irrtum, ein Irrtum, der bei „Ekkehard" wenig, beinahe nichts zu bedeuten hatte, weil die Hauptsache: ein starker dichterischer Impuls, der auf ganz etwas anderes zielte und wirkte, als auf die getreue Wiederspiegelung der Sitten und Zustände des zehnten Jahrhunderts, für diese Dichtung vorhanden war. Ein Impuls der Heimatliebe, der Heimatfreude, der Drang die siegende Kraft einer gotterfüllten und tapferen männlichen Natur über alle Ungunst der Zustände und Schicksale zu verherrlichen, und wiederum ein starker und warmer Hauch eigenen Empfindens und Lebens schuf an der Erfindung und Ausführung des „Ekkehard" mit, wandelte die Schatten, die den Studien entstiegen, in Gestalten von Fleisch und Blut, erfüllte die Vorgänge in dieser Geschichte mit dem anheimelnden Hauche des Wirklichen und Möglichen, beflügelte die Phantasie des Dichters, sich über die Ergebnisse seiner Studien zu erheben. Für den inneren Zug, für die psychologische Entwickelung des Verhältnisses zwischen Ekkehard und der Herzogin Hadwig von Schwaben, für die kühne und große Wendung, mit der der bedrohte Mönch seine Freiheit in dreifachem Sinn gewinnt, wollten die Überlieferungen, auf denen der Dichter fußte, kaum so viel bedeuten, als die Pferdefüße und die Fragmente eines Wagenrades für den Zeichner in der römischen Kampagna.

Mitten in die älteste, urkundlich beglaubigte Vergangenheit seiner schwäbisch-allemannischen Heimat hinein führt Scheffel im „Ekkehard" die Empfänglichen. Aus dem einfachen Bericht, daß die Herzogin von Schwaben auf ihrer Burg Hohentwiel im Studium des Virgil Latein erlernte und sich den Lehrer dazu aus dem Frieden des gefeierten Klosters St. Gallen entführte, stieg dem Dichter die farbenleuchtende Folge von Vorgängen und Gestalten auf, die den Roman „Ekkehard" vom ersten Einsatz bis zum Abschluß zu einem völlig eigentümlichen poetischen Werk erheben, dessen Bedeutung und Wert viel unbedingter aus seinen spezifisch poetischen, als aus seinen kulturhistorischen Teilen erwächst. Daß auch der Hintergrund, auf

dem diese Vorgänge sich abspielten, diese Gestalten wandelten und wirkten, für Scheffels Individualität den stärksten Reiz und die unwiderstehlichste Anziehungskraft besitzen mußte, braucht nach allem über des Dichters Leben und Naturell Gesagtem nicht besonders versichert zu werden. Die Zeit, die er zu schildern unternahm, erschien ihm vergnüglich, er sah in ihr überall naive, starke Zustände, „zwar politische Zerklüftung und Gleichgültigkeit gegen das Reich, dessen Schwerpunkt sich nach Sachsen übertragen hatte, aber tapferen Mannesmut im Unglück, der selbst die Mönche in den Klosterzellen stählt, das Psalterbuch mit dem Schwert zu vertauschen und gegen die ungarische Verwüstung zu Feld zu rücken, trotz reichlicher Gelegenheit zur Verwilderung eine dem Studium der Alten mit Begeisterung zugewandte Wissenschaft, die in den zahlreich besuchten Klosterschulen eifrige Jünger fand, leises Emporblühen der bildenden Künste, vereinzeltes Aufblitzen bedeutender Geister, vom Wust der Gelehrsamkeit unerstickte Freude an der Dichtung," er sah im Hegau und an den Ufern des Bodensees „Gelehrte, die morgens den Aristoteles verdeutschen und abends zur Erholung auf die Wolfsjagd ziehen, vornehme Frauen, die für das Studium der Klassiker begeistert sind Bauern, in deren Erinnerung das Heidentum ihrer Vorväter ungetilgt neben dem neuen Glauben fortlebt," er sah ganze Reihen ehrlicher, aber grober Gesellen. Was aber das Wichtigste war: diese ganze Welt ließ sich weder erfassen, noch beleben, wenn der Dichter nicht im Leben der Gegenwart alle Züge, Überlieferungen und Nachwirkungen erkannte und ergriff, die ein volles Jahrtausend hindurch sich erhalten hatten. Nur weil der Verfasser des „Ekkehard" den Blick für die Fortdauer des Vergangenen im Gegenwärtigen besaß, weil er in den Augen und Seelen lebendiger Menschen, der Gelehrten, der Frauen, der Bauern, der Sennen von heute, zu lesen wußte, mit dem Naturhauch der Stätten seiner Erzählung den Hauch weit zurückliegenden und unmittelbaren Lebens zugleich verspürte, konnte „Ekkehard" ein so warmes, fesselndes Bild werden. Das bewußte Hereinziehen aller Resultate der Forschung in die Erfindung und Ausgestaltung seines Romans, hätte diesem nicht das innere wirksame Leben eingeflößt, das vielmehr aus der eigenen Lebensfülle und der unbewußten Mitwirkung der inneren Natur des Dichters hervorging.

Der Roman „Ekkehard" stellt sich als eines der wundersamsten Gebilde der neueren deutschen Litteratur dar. Es giebt Ströme, die aus so verschiedenen Quellen zusammenrinnen, daß ihr Ursprung an mehr als einer Stelle gesucht werden kann, und Scheffel selbst hatte durch seinen Bericht, daß er wie Saul ausgegangen sei, seines Vaters Eselin — eine rechtshistorische Abhandlung — zu suchen und ein Königreich — eine bleibende poetische Schöpfung — gefunden habe, die Augen der Kritik allzusehr auf die historischen Anlässe und Bestandteile des „Ekkehard" hingelenkt. Scharfsichtig und überzeugend weist Joh. Prölß in seiner Biographie des Dichters nach,

daß gewisse rechtshistorische Reminiszenzen, Beziehungen auf altalemannisches und fränkisches Landrecht, dem Roman gleichsam noch als Eierschalen der ursprünglichen Studien anhaften. Aber sie stören den eigentlich poetischen Eindruck nirgends, und die Kraft dieses Eindrucks ist es, die uns das weit zurückliegende und fremdartige Leben, das der „Ekkehard" schildert, vollkommen nahe bringt, heimisch vertraut macht. Die Haupthandlung wie die Fülle der Episoden (unter denen uns die Geschichte des Ziegenhirten Audifax und der Gänsehirtin Hadumoth als die poetisch schönste erscheint) schließt so viel inneres Erlebnis, so viel Teilnahme des Dichters ein, daß daneben die an charakteristischen Zügen überreiche, farbenvolle Zeit- und Sittenschilderung nur einen Teil der Wirkung beanspruchen kann. Der Dichter bietet mit Recht alles auf, uns die Zustände, das Leben in Klöstern, festen Häusern, auf den Maierhöfen, wie in Feld und Wald anschaulich zu machen, er versetzt sich und uns in Kämpfe und Seelenstimmungen, die an die besonderen Kulturverhältnisse germanischer Frühzeit gebunden scheinen, er entschlägt sich der Freude nicht ganz, viel Unbekanntes, Vergessenes, Seltsames wieder vor Augen zu rücken. Und dennoch würde dies alles „Ekkehard" nicht zu einer echten Dichtung erheben, wenn nicht Licht, sinnliche Wärme, die Kraft, das Vergangene in Gegenwärtiges zu wandeln, der Blick für jede Regung, die im heutigen Menschen fortlebt, aus dem Herzen und der Phantasie des Dichters über Vorgänge und Gestalten dieser Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert hinströmten.

Spröd, rauh, von Vorstellungen und Gefühlen beseelt, die uns fremd geworden sind, treten die Gestalten des „Ekkehard" zunächst vor uns. Aber leise quillt in jeder einzelnen Natur das Blut empor, das wir mit ihr teilen. Voll selbständiger Energie und unbefangener Kraft handeln und leiden die Helden und Heldinnen, schier allen leiht der Dichter aus dem Schatze seines eigenen unverbildeten Naturgefühles, seines eigenen Freiheitsdranges, aus der Unverwüstlichkeit ursprünglicher Lebenslust die besten Züge und den lebendigsten Ausdruck ihres Innern. So schwierig es sich zeigte, Stil und Sprache für die treue Wiederspiegelung weit zurück liegender Zeit zu treffen, so vertraute Scheffel auf die Wahrheit, daß, wer menschlich wahr und stark empfindet, allen Zeiten gerecht wird, und fand den schlichten Ton, der, ohne künstliche Archaismen und ohne Verzicht auf den modernen Wortschatz, der naiven und sinnlich anschaulichen Ausdrucksweise der Zeit entsprach. Nur der Humor des Dichters sprang übermütig jezuweilen über die Schranken hinaus, die die objektive Darstellung sich zog. Im Gleichmaß wie im Wechsel seines erzählenden Vortrages aber wirkte der Odem und der Pulsschlag jener innersten Teilnahme, die das Ganze zu einem Ereignis wandelt, das der Dichter angeschaut und mitgelebt hat. Vielleicht, daß es Scheffel nicht recht zum Bewußtsein gekommen war, wie sehr er, während er sich der Verleugnung seiner selbst, der kulturhistorischen Treue und Objektivität seines

Werkes rühmte, doch sich selbst gegeben hatte. Die unwiderstehliche Wirkung und Tragkraft des „Ekkehard“ bewährte sich demgemäß weit über das Wohlgefallen an den absonderlichen und neuen Schilderungen hinaus.

Es wäre Scheffel zu wünschen gewesen, daß er vollständig klar erkannt hätte, welch geringfügigen Anteil an dieser Tragkraft und Wirkung seiner Dichtung den ernsten und umfassenden Studien gebührte, die die farbige Schilderung und treue Spiegelung altschwäbischer und allemannischer Vergangenheit ermöglicht hatten. Gegenüber dem flachen, schnellfertigen Dilettantismus, der mit ein paar abgebrauchten Kostümstücken und Flittern vergangene Zeiten heraufzubeschwören vermeint, mochte ja immerhin der Ernst der Arbeit und des Einlebens in ferne Jahrhunderte betont werden. Daß aber damit noch wenig gewonnen war und daß namentlich alle historische Sachlichkeit und Zuverlässigkeit dem poetischen Zweck untergeordnet bleiben muß, hatte Scheffel im „Ekkehard“, trotz der gelehrten Noten, am allerwenigsten vergessen. Er wußte recht gut, daß er die befeuernden, zusammenschmelzenden Kräfte seiner Dichtung nicht aus den Annalen der Mönche von Sankt Gallen gewonnen hatte. Er hatte weder die ergänzende, noch die eigentlich belebende Arbeit der dichterischen Phantasie dem Nebenzweck aufgeopfert, es hatte ihm nichts verschlagen, die verschiedenen Ekkeharde der Mönchschronik in eine Gestalt, eine ganze, lebensvolle, zusammenzuziehen, er war des Einklanges mit den großen Zügen der historischen Wirklichkeit und des Lebens gewiß gewesen und hatte nicht ängstlich gefragt, ob er jeden einzelnen Zug seiner Erfindung urkundlich belegen könne. Er hatte keine wesentlichen wissenschaftlichen Streitfragen auf den Wegen gefunden, die er im „Ekkehard“ beschritt, aber wenn er sie auch gefunden hätte, würde er ihre Lösung ebensowenig als die Aufgabe seiner Poesie angesehen haben, wie er in dem entzückend frischen, lebensvollen Zeitbild auf Belehrung ausgegangen war.

Leider aber gelang es dem Dichter in den der Vollendung des „Ekkehard“ folgenden, von so mannigfachen Bedrängnissen durchsetzten Jahren nicht, sich das gleiche Übergewicht seines poetischen Naturells und seiner poetischen Kräfte über die Studien, die jeder historische Stoff voraussetzt und fordert, zu bewahren. Noch die kleine Erzählung „Hugideo“, düster, herb, weltfeindlich wie sie ist, entsprang frei und in raschem Wuchs seinem dichterischen Innenleben, sie spiegelte getreulich die Stimmung, die ihn nach dem frühen, nie überwundenen Verlust seiner Schwester Marie befangen hielt. Aber mehr und mehr gewann es im Verlauf der Zeit, und vor allem bei jenem großen Entwurf, der in Scheffels Briefen bald der Wartburg-, bald der Nibelungen-Roman, bald Viola, bald Heinrich von Ofterdingen heißt, der Forscher über den Dichter. Da galt dann, was A. Dammert viel zu sehr verallgemeinert, wenn er sagt: „Scheffel vertieft sich in das Kulturleben der deutschen Vergangenheit, er entwirft rasch einen Plan zu einem größeren Werke, verliert sich in endlose Einzelheiten, um dann zu

sehen, daß er sich in der Wahl des Gegenstandes vergriffen habe oder er macht immer größere Anstrengungen, immer tiefere und umfassendere Studien und erkennt zuletzt, daß seine Gestaltungskraft dem weitschichtigen Stoffe nicht gewachsen ist." Und Joh. Prölß, der die Mühe nicht scheute, jeden Schritt, den Scheffel auf der dornigen Bahn zur poetischen Lösung des Nibelungenproblems zurückgelegt hat, sorgsam zu untersuchen, kommt zu dem Resultat: „Bei dem den Forscher nach allen vier Himmelsrichtungen verweisenden Wartburg- und Nibelungenstoff hatte sich die Kehrseite seiner Methode bereits in verhängnisvollster Weise geltend gemacht. — — Das Bedürfnis seiner Phantasie nach realen, d. h. historisch beglaubigten Vorlagen und Unterlagen für deren nachbildende Thätigkeit, wich immer weiter ab von der Straße, die allein zu dem Ziele führen konnte, das dem Dichter gesteckt war. Er überließ sich anfangs willig dem Forschertrieb seines Geistes, vertrauend, daß er zu jeder Zeit von diesem dornenvollen Pfad in die Blumenauen der Dichtung abbiegen könne. Aber er blieb nicht nur Gast, er wurde heimisch auf diesen Pfaden, und die Ziele die sich ihm auf dem Wege des Forschers, ab und zu, gleich täuschender Fata Morgana in der Ferne zeigten, lockten ihn immer weiter und auf neue, vom Hauptziel ablenkende Seitenwege."

Vergegenwärtigen wir uns, was Scheffel in seinem Wartburg-Roman wollte, daß er sich und das deutsche Volk mit dem Leben, Fühlen und Dichten der halbmythischen mittelalterlichen Sänger, mit den starken und treibenden Kräften ihrer Epoche so vertraut zu machen wünschte, wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit, so war es von vornherein gewiß, daß es sich hier um einen weiten und reichen Zeithintergrund, um den Höhepunkt der deutschen Kultur des Mitteralters handelte. Scheffel empfing, wie er selbst erzählt, seine erste Anregung vor dem großen Wandgemälde im Sängersaal der Wartburg, in dem Moritz von Schwind den sagenhaften Sängerkampf des Jahres 1207 darzustellen versucht hat. Der realistische Dichter konnte sich nicht, wie Richard Wagner, mit der Verbindung zweier Sagen und ihrem Nachglanz zufrieden geben, er mußte versuchen hinter dem Schleier der dunklen und einigermaßen verworrenen Geschichte vom poetischen Kampfe zwischen Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen am Hofe des Landgrafen Hermann, wirkliches Leben zu erkennen. Wenn er sich an die Thatsache hielt, daß um die Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts auf deutschem Boden zugleich eine große höfische Dichtung in Anlehnung an romanische Kunst und eine epische Dichtung gediehen war, die die mächtigen Abenteuer und Gestalten der deutschen Heldensage noch einmal belebte und künstlerisch gestaltete, so lag es nahe, die streitenden Sänger als Träger und Vertreter zweier großer Kulturströmungen, zweier streitender Kunstanschauungen aufzufassen. Der Ofterdinger, besiegt, so lange er nur mit dörperlichen Tanzliedern, mit volkstümlich fröhlichen Weisen der höfischen

Kunst des Parzivaldichters gegenübertritt, wird zum Sieger, als er sich im Jungbrunnen der großen epischen Überlieferung des deutschen Volkes badet, sich mit der Macht und Wucht der Siegfriedsage und der Burgundensage erfüllt. Er tritt nicht mehr bloß, wie in dem wunderlichen Gedicht vom Wartburgkriege, als der Lobredner des Herzogs von Österreich gegenüber dem Thüringer Landgrafen, sondern als der kühnste und gewaltigste Gegner der ganzen höfisch-ritterlichen, vom Ausland abhängigen Lebenssitte und Bildung auf. Von vornherein knüpfte sich die Möglichkeit, die Überlieferung zu einem Roman, einem tief ergreifenden, farbensatten Weltbild zu gestalten an die vielumstrittene, vielbestrittene Existenz des Heinrich von Osterdingen. Scheffel war, wie aus den Noten zu „Frau Aventiure“ deutlich wird, nicht nur von der Existenz dieser Gestalt überzeugt, sondern auch von ihrer tieferen Bedeutung durchdrungen.

„Vom Nebel der Sage umwallt und verhüllt steht Heinrichs von Osterdingen Gestalt in der Ferne der Zeiten. Das Gedicht vom Wartburgkrieg zeichnet ihn als Kämpen Österreichs und schlagfertigen Gegner Wolframs von Eschenbach; die Litteraturgeschichte frägt nach den Werken, welche berechtigen, ihn dem Dichter des Parzival als ebenbürtigen Wettstreiter gegenüberzustellen. Nur die nicht unanmutige Dichtung vom König Luarin und seinem Rosengarten in den Tiroler Bergen meldet am Schlusse:

Heinrich von Ofterdingen
dieses maere getihtet hât
daz su sus meisterlichen stât.

Zweifelt man auch diese Nachricht an, so fehlt jede Möglichkeit ihn anders als einen verschollenen, mythischen Namen aufzufassen. Giebt man sie als glaubwürdig zu, so eröffnet sich durch die Nebel ein Blick auf den festen Punkt, von welchem die epische Erzählung im König Luarin ausgeht und wohin sie zurückkehrt, auf Steyer und die schöne Stiraburg, dem durch Lage und Sage gepriesenen Stammsitz der Markgrafen des fröhlichen Steyerlandes, deren letzter, Ottokar VIII., von der unheilbaren Krankheit Elephantiasis gequält und kinderlos 1186 in feierlichem Vertrag von Enns Land und Mannen an den ihm gesippten und befreundeten Herzog Leopold VI. von Österreich übergab und 1192 starb. Urkunden des Klosters Wilhering kennen zwischen Donau und Traun ein Dorf Ostherigon und von Mitte des zwölften Jahrhunderts an ein ritterliches Geschlecht de Osteheringen. Ostherigon liegt am Abhang des Waldgebirges Kürenberg, welches unweit Kloster Wilhering zur Donau sich senkt. Auf der Burg Kürenberg saßen die Ritter Kürenberg, die, wie sie örtliche Nachbarn der Ostheringer waren, so in den Zeugenreihen der Wilheringer Urkunden in deren Nähe ihre Stelle einnehmen. Als Liederdichter von tüchtigem Schrot und Korn eröffnet der Kürenberger den Reigen der Minnesänger. Kürenbergs Weise aber, die aus vier Langzeilen eigentümlich gebildete Strophe, ist die Strophe des Nibelungenliedes, und die

Forschungen von A. Holtzmann, sowie die von F. Pfeiffer führen auf die durch andere Indizien unterstützte Vermutung, daß jener alte lyrische Dichter auch dem großen deutschen Epos nicht fremd sei. — — So möge dem Schreiber dieser Blätter, der die Hoffnung nicht hegt, mit exakter Forschung alle Rätsel der Vergangenheit lösen zu können, gestattet sein, auch des Kürenbergers Nachbar, den von Osterdingen, dessen dichterische Beteiligung an der deutschen Heldensage durch den König Luarin beglaubigt wird, sich in Beziehung zum Nibelungenlied zu denken und seine dichterische Persönlichkeit als einen kunstbegabten, in einheimischer Tanzreigenführung, Liederlust und epischen Weisen wohlgeschulten Sohn seiner traungauischen Heimat aufzufassen, der auf den Lehrbänken der Passauer Geistlichkeit Kunde des Lateins und der lateinischen Dichtungen des ottonischen Zeitalters, am erlöschenden Hofe der Ottokare ritterliche Sitte gewonnen und den Luarin gedichtet, nach des letzten Markgrafen Tode sich zu Leopold von Österreich, von diesem nach der Wartburg gewendet, dort mit den Verehrern formalen französischen Wesens und der unerquicklichen wälschen Artusromane in tiefgehenden Zwiespalt geriet, — dann zur Heimat zurückgedrängt in großer, läuternder Arbeit, unter Anregung oder Mitwirkung des Kürenbergers oder in dessen geistige Erbschaft eintretend, das Nibelungenlied der lateinischen Hülle des zehnten Jahrhunderts entkleidete, um als letzten versöhnenden Abschluß des Sängerkrieges dem Thüringer Landgrafen das vaterländische Epos in vaterländischer Gestalt überreichen zu können."

In dieser Grundidee des großen Romanes lag nichts, was der dichterischen Ausgestaltung widerstrebte, wenn dem Dichter die Handlung teuer wurde und die Gestalten voll aufgingen. Und was sich von Episoden herandrängte, das versprach die innere Bedeutung wie die leuchtende Farbenpracht der geplanten Schöpfung noch zu erhöhen; ein Teil der erotischen Blüte des damaligen Rittertums und der ritterlich-höfischen Kunst wies auf die Kreuzzüge zurück und mit der Kreuzfahrt Landgraf Ludwigs des Milden von Thüringen gedachte Scheffel einzusetzen, die Thüringer vor Akkon sollten die Erzählung eröffnen. Da tauchen von allen Seiten die Schatten der Wartburghelden und der Wartburgsänger empor, da reitet als landgräflicher Forstmeister Biterolf durch den Thüringer Tannen- und Buchenwald, dessen frischgrünes Wehen er kampfmüd und sonnverbrannt, fern an der Heiden Strand lechzend und sehnsuchtsvoll in der Seele getragen hat und nun im Heimatglück schwelgt, da höhnt Reinmar der Alte den volkstümlichen Sang des Osterdingers und prophezeit dem gepriesenen Heini von Steier, daß er als Bären- und Dromedarführer enden werde, da steigen Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide und des letzteren Singerknabe zur Wartburg empor und treffen auf thüringische Sanggenossen, wie den Vogt von Tenneberg, da ziehen fahrende Kleriker und Schüler durchs Land, da eröffnen einsame Gesellen, wie Anastasios, der flüchtige Byzantiner, wie Magnus

im Grunde, den Ausblick auf andere Welten. In der Mitte aller, bewundert und bespottet, zuversichtlich und zag, mit dem Bewußtsein, daß, wer ein großes Lebenswerk wagt, das Leben selbst einsetzen müsse, bis zum siegreichen Ende von seinem Genius und der Sehnsucht nach der Vollendung des größten aller Lieder erfüllt und aufrechterhalten, steht die Gestalt des Heinrich von Ofterdingen und scheint Leben und Odem vom Leben und Odem Scheffels selbst zu gewinnen, wie weiland Ekkehard. Wie war es möglich, daß dies alles bloß poetische Nebel bleiben konnten, daß der Dichter die Goldfäden vor sich sah und einzelne in der Hand hielt, ohne daß sie sich zum schimmernden und dauernden Gewebe verdichten wollten?

Die Wahrheit ist, daß sich Scheffel mit der möglichen, zugleich eine unmögliche Aufgabe gesetzt hatte. Er hätte den Schatten des Ofterdingers beleben und ihn für die Dichtung glaubhaft und überzeugend zum Träger der unbestrittenen historischen Thatsache machen können, daß die glorreiche Zeit der Staufer auch einen letzten Aufschwung unserer uralten Volkspoesie gesehen, er hätte im Traume Wunder sehen können, „das nie geschah und nimmer geschieht" und doch Leben, Wahrheit, Wirklichkeit ist, wenn es ihm um die poetische Gestaltung allein zu thun war. Aber er wollte mit seiner poetischen Schöpfung gern zugleich die verworrenen und dunkelen Fragen lösen, die die wissenschaftliche Forschung seit vielen Jahrzehnten beschäftigte, in feindliche Heerlager teilte. Er war so weit Germanist geworden, daß er den Ofterdinger nicht zu schaffen, zu erdichten wagte, sondern ihm zuvor einen unangreifbaren wissenschaftlichen Boden bereiten wollte. Er vergaß, daß die überzeugendsten Beweise, die er auf seinem Wege für die Existenz einer lateinischen Bearbeitung der Nibelungensage durch Konrad, den Schreiber des Bischofs Pilgrim von Passau, für den Zusammenhang dieser Bearbeitung mit der deutschen Bearbeitung des Nibelungenliedes durch irgend einen zugleich ritterlichen und volkstümlichen Dichter vom Ende des zwölften Jahrhunderts gewinnen mochte, die Anhänger anderer Methode und Schule doch niemals überzeugt hätten. Er vergaß, daß die Lösung wissenschaftlicher Streitfragen nicht seines Amtes war und keines Dichters Beruf ist. Er legte den urkundlichen Beweisen — die doch unter allen Umständen ein selbständiges Ausdeuten und Ergänzen erfordert hätten — ein viel zu großes Gewicht bei. Er übersah, daß alle die Bezüge, die er zwischen der eigenen Heimat und den Wäldern am Rennsteig, den Klöstern Rheinau nnd Reinhardsbrunn, zwischen den Höfen der Babenberger Herzöge und der Thüringer Landgrafen auf der Wartburg, zwischen den deutschen Minnesängern und den Provenzalen, zwischen Gottfried von Nifen und seinem eigenen Vogt von Tenneberg, zwischen der lateinischen Vagantenpoesie und den dörperlichen Tanzweisen der ostdeutschen Sänger entdecken mochte, für die Hauptaufgabe nur nebensächlich waren. Er mühte sich ab das lebendige Bild der großen und reichen Zeit, deren Nachglanz und Nachklang noch einmal sagen-

bildend gewirkt hatte, aus Pergamenten und vergilbten Blättern, aus Untersuchungen zu gewinnen, denen das Ziel eines lebendigen lebensvollen Bildes ganz fern lag. Ohne daß er es selbst merkte, hatte ihn die Ausschließlichkeit, mit der die heutige Wissenschaft allein Teilnahme und Geltung beansprucht, der Kunst kaum noch Duldung gewährt, drückend beeinflußt.

Die uralte Wechselwirkung zwischen Wissen und Kunst zeigt neben ihren heilsamen und segensreichen Folgen auch solche, die keiner preisen will, die aber, so lange sie obwalten, immer nur von wenigen klar auf ihre Ursachen hin erkannt werden. Wie es verderblich und verhängnisvoll ist, wenn eine mehr phantasierende und poetisierende als untersuchende und erkennende Naturphilosophie an die Stelle echter Naturforschung tritt, wie es der Geschichte zum Unheil gereicht, wenn Parteisucht oder Schönrednerei das Gewicht der Thatsachen zu verschieben trachten, so ist es ein Unglück für die Poesie und die Dichter, wenn statt des frischen unmittelbaren Lebens die Resultate der Wissenschaft oder gar deren augenblickliche Methoden zur Herrschaft über Vorstellungsvermögen und Gestaltungskraft poetischer Talente gelangen. Es entspricht der so vielfach alexandrinischen Bildung und Sinnesweise am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, daß zwei einander diametral entgegengesetzte litterarische Dogmen um den Preis der Alleingeltung ringen, die beide in dem einen Punkte zusammentreffen, daß sie sich nicht sowohl auf ihr poetisches, ihr künstlerisches Verdienst, als vielmehr auf ihre angebliche wissenschaftliche Begründung und Bedeutung berufen. Die philologisch-historische, die archäologische Poesie und Belletristik rühmt sich auf der Seite des litterarischen Idealismus zu stehen, die experimentierende und demonstrierende Sozialdichtung reiht sich meist unter die Fahne des Naturalismus, beiden aber ist die Geringschätzung der wirklich poetischen, die Überschätzung außerpoetischer Elemente und Triebe gemeinsam. Die unter dem Druck wissenschaftlicher Bestrebungen und Specialforschungen in die Breite gegangene historisch-philologische Belletristik hat auf deutschem Boden Ahnen und Urahnen, deren sie sich nicht berühmt, und versucht gelegentlich ihre Abkunft von Lohensteins und Herzog Anton Ulrichs des Braunschweigers Romanen zu bestreiten. Da sich eine mit den besten und den bedenklichsten Seiten des deutschen Wesens zusammenhängende falsche Bewunderung und völlig unmotivierte Höherstellung halbdichterischer, mit wissenschaftlichen Ansprüchen aufgesteifter Werke von ältester Zeit her behauptet hatte, mußte sie angesichts der Anläufe, die seit den fünfziger Jahren genommen wurden, stark wachsen. Es war immer der gleiche mißleitete Bildungstrieb, dem der Aufputz poetischer Werke mit positiven Kenntnissen das Vertrauen einflößte, daß hier wieder einmal das Nützliche mit dem Angenehmen verbunden werde, es blieb immer ein Rest der in der Allongeperücke prunkenden Barbarei, die als das vornehmste Erfordernis eines Dichters angesehen hatte, daß er in den griechischen und lateinischen Büchern wohl durchtrieben sei und von ihnen

den rechten Griff erlernet habe. Natürlich aber trug die philologisch-archäologische Poesie unserer Tage ein anderes Gewand und zeigte ein minder runzeliges Gesicht, als die lehrhafte Poesie früherer Perioden. Von den Werken wirklicher Dichtung, die auf der gefährlichen Grenzscheide standen, auf der Scheffel den Mut und die Frische des Schaffens verloren hatte, entlehnten die leblosen und künstlichen Nachahmungen einen Anstrich der Frische und der Weltbeherrschung. Leicht wurde dann vom ungeschärften Blick die Schminke dieser künstlichen Poesie für natürliche Farbe gehalten, der Dunst der Studierlampe, der sie umhaucht, wohl gar als ein besonders anziehender Duft gepriesen.

Wenn unter den Vätern der archäologischen Belletristik wieder und immer wieder Scheffel genannt wird, so haben wir gesehen, daß dies nur mit halbem Recht geschieht. Für den „Ekkehard", der wesentlich aus rein poetischem Antrieb erwachsen, auch rein poetische Wirkung erreicht, gilt die Anschuldigung, daß er archäologisch-akademische Poesie sei, nur zum kleinsten Teil, der geplante große Wartburg- und Nibelungen-Roman blieb aber eben darum unausgeführt und unvollendet, weil Scheffel auf die Erfüllung der Gesetze poetischer Kunst nicht verzichten mochte und die Möglichkeit nicht sah, die Stoffmassen, die er in Einzelstudien aufgehäuft hatte, dichterisch zu beleben. Die Mehrzahl der archäologischen Romanschriftsteller, die sich mit Unrecht auf den Vorgang Scheffels beriefen, ließ sich durch die Bedenken, die die Thatkraft des Ekkehardddichters lähmten, nicht beirren, noch aufhalten. Sie liefen wenig Gefahr, ihre poetische Erfindung und Gestaltung in der Dornhecke spröder, nicht zu lichtender Stoffmassen gefangen zu sehen, da die kümmerlichen poetischen Bestandteile ihrer unausgereiften und flüchtigen Gebilde zumeist unvermittelt neben den völlig unbelebten, gelehrten Bestandteilen hergingen. Scheffel hat an dieser Art Litteratur so gut wie keinen Anteil gehabt, denn auch die veröffentlichten fragmentarischen Resultate seines langjährigen Ringens mit dem Viola- oder Ofterdingenplane stehen noch unvergleichlich höher, als alle Nachahmungen, die sich auf ihn beriefen. Zugegeben aber muß werden, daß der Pfad, den Scheffel in „Juniperus", Geschichte eines Kreuzfahrers, und in der Sammlung „Frau Aventiure", Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit, eingeschlagen hatte, schwächere Geister nachlocken und die Zuversicht halbpoetischer Naturen, künstlerische Mängel durch Studien ausgleichen zu können, bestärken mußte.

„Juniperus" ist die Erzählung eines jungen Kreuzfahrers, der beim Sturm auf den verfluchten Turm von Ptolemais schwer verwundet und in die wohlbefestigte, luftfrische Einsamkeit des Klosters auf Berg Karmel verbracht worden ist. Er ist als stummer Pilger mit dem Heere gezogen, das der Landgraf von Thüringen dem großen, schwerfällig zu Land einherziehenden Pilgerheer seines Oheims, des Kaisers Friedrich Rotbart, vorauseilend, von Brundusium übers Meer vor Ptolemais geführt hat, er hat mit

dem Schlachtruf „Hilf Sankt Georg und Grab des Herrn — hie Neuenhewen und sein Stern“ zum erstenmal seit zwei Jahren den Mund geöffnet. Jetzt wo jeder der langsam Genesenden seine Geschichte erzählt, berichtet auch er, was ihn, das Kreuz auf seinem Waffenrock, aus der Heimat hinweggetrieben hat. Offenbar hat diese Geschichte, obschon Scheffel in ihr zunächst auf den Heimatboden zurückkehrte, zu der geplanten Einleitung des großen historischen Romanes, zu den „Thüringern vor Akkon“ gehört, ihre Anfangs- und Schlußsätze (daß der Büßer nach Reinhardsbrunn und zu den Kreuzscharen des Landgrafen Ludwig gewiesen worden sei) deuten bestimmt darauf hin; im Vorbericht der späteren Veröffentlichung ist davon nicht die Rede. „Von Studien über diesen Zeitraum angeregt, stellte sich der Verfasser auf seinen Wanderungen manchmal die Frage: wie mag es damals, als Friedrich der Rotbart zur großen Kreuzfahrt rüstete, im einzelnen auf dieser Burg, in diesem Kloster, in diesem Flecken zugegangen sein? Oder mit anderen Worten, wie lebte und liebte damals, im engen Rahmen dieser allemannischen Landstriche die ritterliche Gesellschaft? Die Geschichtschreiber gaben ihm die erwünschte Auskunft nicht. An einem milden Frühlingsabend aber lagerte er fröhlich auf der schwarzen Basaltplatte vor den Trümmern von Neuenhewen und erquickte das müde Auge am Bilde des von Sonnenflimmer durchleuchteten blauen schwäbischen Meeres. Sein damalig Wald- und Feldbrevier, carmina burana, oder besser der fahrenden Schüler lateinisches Liederbuch genannt, hatte er nicht vergessen. — Sangkundige Landsleute hatten die Zinnen des Turmes erstiegen und sangen vierstimmig so wacker in Luft und Land hinaus, daß die Sperber des Bergwaldes niederschossen, um zuzuhören, und der Bussard abstand von des Reihers Verfolgung, den er drüben im Donauried aufgejagt. Als solchermaßen ein Anhauch heimatlicher Frühlingsbergluft und Gesangesfreude der Gedanken gelahrten Bücherstaub lustig durcheinander wirbelte, trat ihm die Geschichte des Juniperus vor die Seele und er schrieb sie nieder, als dichterische Selbstbeantwortung jener kulturhistorischen Fragen. Er hofft damit seinen geschichtsverständigen Lesern weder stofflose Phantasmen, noch eingetrocknete Mumien unter Glaskasten, sondern lebendige Gestalten aus alter Zeit vorzuführen.“

Unverkennbar überwiegt in den Anfängen des „Juniperus“ das sittenschildernde Element, die eigentliche Handlung und die Charakteristik. Aber die erstere nimmt mit dem Zwist der Jugendfreunde Gottfried und Dietrich, mit dem Überfall der Mühle im Gauchathale, mit dem freventlich heraufbeschworenen Gottesgericht im Rheinfall bei Schaffhausen einen mächtigen Aufschwung, und die letztere läßt wenigstens die Hauptgestalten, den Erzähler selbst, seinen feindlichen Freund und Nebenbuhler, den jungen Blumenegger, die bestrickende Rothraut von Almishoven und den höfischen Rainald von Urslingen deutlich erkennen. Die Breite der Sittenschilderung ist eben für andere Dimensionen gedacht worden — sie würde im Rahmen eines

großen Weltbildes nicht fühlbar werden. Wie sich „Juniperus“ nun darstellt, leuchtet das kulturhistorische Bestreben zu sehr hindurch, und verdeutlicht, daß der Weg, den Scheffel beschritten hatte, auch sein Talent vom Boden der Poesie hinwegzuführen drohte.

Noch viel entschiedener als von der Geschichte des jungen Kreuzfahrers gilt dies von der Liedersammlung „Frau Aventiure“, die als das Hauptresultat der langjährigen Arbeit am Wartburgroman übrig geblieben ist und der Scheffel selbst ihren Platz mit den einleitenden Worten anwies: „Stelle Dir vor, geneigter Leser, in jenen weltlich fröhlichen, geräuschvollen Tagen, die den asketisch-strengen der heiligen Elisabeth vorausgingen, sei ein schriftkundiger Mann, der mit ritterlichen Sängern und Singerknaben, mit Mönchen, Spielleuten und fahrenden Schülern bunten Verkehr hatte, auf den Einfall gekommen, eine Sammlung von Liedern, wie der Zufall sie ihm zutrug, anzulegen. So Du freudigen Sinn hast für altertümliche Weisen, so laß Dich umsummen von ihrem Getön und versetze Dich auf ein Stündlein oder zwei in lustige Träume im Rundbogenstil.“ Wenn damit der Dichter selbst seiner Sammlung den Charakter einer halben Studie und halber Poesie aufprägt, so kann man ihn gegen sein eigenes Urteil insoweit in Schutz nehmen, als die unmittelbare und starke lyrische Begabung Scheffels auch einen Teil der Nachdichtungen von innen heraus völlig belebt hat und als sein eigenes heißes Ringen um die große epische Schöpfung, in die diese Lieder und Gedichte hineingedacht waren, gewissen Dichtungen, namentlich des Heinrich von Ofterdingen, das echte Gepräge des Gelebten verliehen hat. Nicht zufällig sind Lieder, wie „Seeabendrot“, „Junge Minne“, die prächtige „Dörpertanzweise“, „Endlich, endlich milder Friede“, weit verbreitet und so stark spricht uns aus Dichtungen wie „Nach dem ersten Sängerstreit“ und „Auf wilden Bergen“, das persönliche Geschick und Leid Scheffels an, daß wir die halbgelehrte Absicht, im Stile der ritterlichen Epiker, der Minnesänger und der Fahrenden zu dichten, darüber vergessen. Aber nur in einem so besonderen Fall, wie er hier vorliegt, kann die Nachbildung verklungener Weisen zum eigenen unmittelbaren Ton werden. Und so bewunderswürdig das Anempfindungs- und Anschmiegungsvermögen des modernen Dichters erscheint, die Reflexion, die genaue Kenntnis der mittelalterlichen Dichtung, die kulturhistorische Einsicht haben doch einen stärkeren Anteil an der Sammlung, als die frische Schöpferkraft und die bewegliche Phantasie, die den „Ekkehard“ durchdringen. Die Blumen in dem Gerank dieser Nachahmungen haben noch Farbe und Duft, aber bei genauerem Hinblick merkt man bald, wie sehr eben dies Gerank ihren frischen Wuchs übersponnen hat. Begreiflich genug ist's, daß Scheffel für „Frau Aventiure“ eine Vorliebe hegte, barg doch der kleine Band poetischer Bilder und Lieder neben dem Leben, das auch zu uns spricht, eine Fülle von Gesichten, die nur er geschaut hatte und nur er zu deuten wußte.

Die Grenze, bis zu der die poetisch lebendige und frische Darstellung kulturhistorisches Material in sich aufnehmen darf, ist schwer zu bestimmen und ihre Erkenntnis hat gerade einem Dichter wie Scheffel peinliche Kämpfe bereitet. Man darf ohne weiteres sagen, daß jedes poetische Bild und jede Schilderung, die noch Anmerkungen und Erläuterungen notwendig machen (wie sie in Scheffels Noten über Wolframs Übersetzungskunst, über den Meerdrachen, über die Tanzlieder, über die Rügelieder den lyrischen Blättern der „Frau Aventiure" reichlich beigegeben sind), besagte Grenze schon überschreiten. Der Roman und die Novelle können natürlich ein gut Teil mehr solcher Elemente in sich aufnehmen, als die Lyrik. Aber auch in der erzählenden Prosa darf das eigentlich schöpferische Leben, die Handlung und Charakteristik niemals vom Material beschwert und gehemmt werden, und es bleibt eben das besondere Verdienst unseres Dichters, daß er im „Ekkehard" die Möglichkeit dazu gezeigt hat.

Wenn Scheffels Wunsch nach weiteren epischen Schöpfungen unerfüllt blieb und seine Dichtung in den „Bergpsalmen" in einer feierlich ernsten Resignation ausklang:

Landfahriges Herz, in Stürmen geprüft,
Im Wettkampf erhärtet, und oftmals doch
Zerknittert von schämigem Kleinmut,
Aufjauchze in Dank
Dem Herrn, der dich sicher geleitet!
Du hast eine Ruhe, ein Obdach gefunden,
Hier magst du gesunden,
Hier magst du die ehrlich empfangenen Wunden
Ausheilen in friedsamer Stille!

so war diese Resignation mit dem beglückenden Bewußtsein gepaart, daß wenige neuere deutsche Dichter ihrem Volke so teuer geworden waren, des bleibenden Dankes für ihr Schaffen so gewiß sein durften, als er.

Ein Ausdruck dieses Dankes ist das schöne Denkmal im Grün des Heidelberger Schloßberges, ein noch besserer Ausdruck möge die Würdigung sein, die Josef Victor Scheffel erwartet, wenn er längst kein Modedichter mehr sein wird.



Theodor Fontane.



Theodor Fontane.



Für die Anerkennung künstlerischer Naturen walten unergründete, ja im ganzen noch wenig untersuchte Gesetze. Man darf sagen, daß die Zeit für deren Untersuchung und Ergründung selten so ungünstig gewesen ist, als im Augenblick, in der Periode, wo eine nie erhörte Anbetung des Erfolges neben einer nie erhörten Geringschätzung der poetischen und künstlerischen Wirkung auf größere Kreise als den engsten einer Kameradschaft oder Clique, unbefangen hergeht und der Begriff der zu erstrebenden Anerkennung phantastisch schwankend geworden ist. Wenn heute einem wahrhaften Meister der ihm gebührende Platz lange versagt und dann plötzlich gewährt wird, so läßt sich beinahe regelmäßig darauf schließen, daß noch ein anderer Beweggrund, als die endlich gewonnene Einsicht in die Eigenart des lang Bestrittenen oder Unbeachteten im Spiel ist. Irgend ein „Ismus" oder eine Richtung pflegen es dann in ihrem Interesse zu finden, auf Leistungen und Kräfte hinzuweisen, die lange beiseite geschoben worden sind. Und dabei kann's kommen, daß die neue Entdeckung just denen auf den Kopf geschmettert wird, für die der betreffende Maler, Komponist oder Dichter längst gelebt hat und die sich so redlich als vergeblich abgemüht haben, auch nur den kleinsten Teil ihrer lebendigen Genüsse und Eindrücke gerade denen verständlich zu machen, die nun das Volk mit Posaunen herzurufen. Die Geschicke Adolf Menzels des Malers oder Theodor Fontanes des Dichters sind ein paar Prachtkapitel zur Geschichte dieser wunderlichen Möglichkeit. Es ist gar keine Frage, daß Fontane seine späte Berühmtheit der sehr willkürlichen, zu drei Viertel falschen Annahme zu verdanken hat, daß er ein naturalistischer Darsteller im Sinne des jüngsten Sturmes und Dranges sei, während er eine durchaus selbständige, im Grunde einsame, aber vollkommen organisch aus ihren eigensten Wurzeln herausgewachsene Natur war und ist, und als eine solche der Geschichte unserer Litteratur angehören wird. Wer diesen Wurzeln, den Ursprüngen und Anfängen einer höchst originellen Entwickelung näher kommen will, muß sie in zwei weit auseinander liegenden, für die innere Geschichte dieses Dichters gleich bedeutenden Büchern suchen. Die Geschichte seines Elternhauses, seiner Jugenderlebnisse in Neuruppin und Swinemünde („Meine Kinderjahre") und das

Buch über C. F. Scherenberg, in dem das litterarische Berlin der Jahre 1840 bis 1860 geschildert wurde, ergeben zusammen zwar keine Biographie Fontanes, aber vortreffliche Schlüssel zum Geheimnis einer wunderbar selbständigen Totalpersönlichkeit, die in ihren Jugendtagen als akademischer Balladendichter und in ihrem Alter als Zugehöriger der Moderne charakterisiert werden konnte.

In Wahrheit ist Fontane weder jemals ein poetischer Akademiker, noch ein Naturalist im heutigen Sinne gewesen, sondern allezeit eine glücklich angelegte Dichternatur, die weder Umwege noch Irrwege allzuängstlich gescheut hat, um ihre eigenen Wege zu finden.

Seiner poetischen Anfänge hat der Dichter in dem Aufsatz „Das Schlachtfeld von Großbeeren" (einer Beisteuer zu der vielgenannten Sammlung von K. E. Franzos „Die Geschichte des Erstlingswerkes") mit der leisen Beimischung von Ironie und unter Ausschluß jeder Art Feierlichkeit, die für seine Eigenart so bezeichnend sind, gedacht. Er erzählt da von einer Sonnabendnachmittagwanderung, die er als Berliner Untertertianer nach dem Dorfe Löwenbruch unternommen und auf der er sich der Schlacht von Großbeeren erinnert hatte, von der er damals noch wenig genug wußte. „Mehr aber als alles auf die Schlacht selbst Bezügliche, war mir aus frühesten Kindheitserzählungen her, ein kleiner Vorgang in Erinnerung geblieben, den meine Mutter am Tage nach der Großbeerenaffaire persönlich erlebt hatte. Die war damals, noch halb ein Kind, mit auf das Schlachtfeld hinausgefahren, um den Verwundeten Hilfe zu leisten und der erste, dessen sie gewahr geworden, war ein blutjunger Franzose gewesen, der — kaum noch einem Atemzug in der Brust — sich, als er sich plötzlich in seiner Sprache angeredet hörte, wie verklärt aufgerichtet hatte. Dann mit der einen Hand den Becher Wein, mit der andern die Hand meiner Mutter haltend, war er, ehe er trinken konnte, gestorben." Fontane berichtet weiter, daß er diese kleine Erinnerung zu einem „deutschen Aufsatz nach selbst gewähltem Thema" verwendet und mit diesem das erste „Recht gut" seines hochverehrten Lehrers Philipp Wackernagel errungen habe. „Daß meine ‚Wanderungen durch die Mark Brandenburg' auf dieses ‚Recht gut' zurückzuführen seien, will ich nicht gerade behaupten, aber daß der Aufsatz, der den forschen Titel ‚Auf dem Schlachtfelde von Großbeeren' führte, meine erste Wanderung durch die Mark Brandenburg gewesen ist, das ist richtig."

Die kleine Skizze, die nebenbei auch an Fontanes Abstammung von Angehörigen der Berliner französischen Kolonie mahnt, rückt uns vor Augen, daß er von früh auf zu den Poeten gehört hat, für die alle Lebenseindrücke reich sind und fruchtbar werden, weil sie jeden mit Wärme, Liebe und dem schärfsten Blick für das Charakteristische erfassen. Seine Erlebnisse schlossen erst in späteren Jahren das Außerordentliche und Ungewöhnliche ein, aber das Besondere und Eindringliche wußte er einfachen Zuständen und Schicksalen

abzugewinnen, die kleinsten Züge und Zufälligkeiten wurden zu Saatkörnern, die ihm früher oder später in vollen Ähren aufgingen. Die Einflüsse der Wirklichkeit auf die Entwickelung der poetischen Phantasie und des poetischen Naturells sind unendlich schwerer zu erkennen und nachzuweisen, als die Einwirkungen der Bücher und die Kritik unterliegt daher beständig der Versuchung, auch da litterarische Überlieferungen und Weiterbildungen zu sehen, wo die unmittelbarsten Lebenswirkungen im Spiel sind und das Gebiet des Unbewußten beginnt. Unterschied sich Fontane, als er seit dem Ende der vierziger Jahre in die Litteratur trat und dem um Franz Kugler gesammelten Kreise akademischer Poeten näher rückte, schon durch die autodidaktische Selbständigkeit seiner Bildung von der Mehrzahl seiner damaligen Genossen, so durfte er auch weiterhin von sich rühmen:

Die Menschen kümmerten mich nicht viel,
Eigen war mein Weg und Ziel!

Wem einst die Aufgabe zufallen wird, Leben und Entwickelung dieses Meisters umfassend und eingehend zu schildern, dem wird es vor allem obliegen, die Macht von Erlebnissen und Stimmungen gegenüber der Macht von Erkenntnissen und Bildungselementen im einzelnen nachzuweisen. Doch schon heute darf man sagen, daß Fontanes Lebensgefühl und vom Leben genährte Phantasie allezeit stärker waren, als die künstlerischen Überlieferungen und die Formfreude, die die meisten poetischen, zumal die lyrischen Talente seiner Zeit und seines Lebenskreises beherrschten.

Der mäßig umfangreiche Band von Fontanes „Gedichten" ist nichtsdestoweniger ein scharfer und treuer Spiegel der Gesamtentwickelung unseres Dichters. Die patriotischen Preußenlieder „Männer und Helden" waren ein prophetisches Vorspiel für seine poetische Zukunft. Die Anknüpfung an die heimatliche, echt preußische, echt märkische Tradition, in diesen Jugendballaden von markigem Ton und keckem Realismus, verrieten zuerst, wie fest der jugendliche Dichter mit der geliebten Heimat des Havellandes und ihrem Mannes- und Kriegsruhm verwachsen war. Aber naturgemäß lockte es ihn aus der Heimat in die Weite, und wie eine frohe Wanderfahrt ins Land der Romantik, freilich auch hier wieder in das Gebiet, das einer auf lebendigste Anschauung, auf Freude an den Erscheinungen gerichteten Phantasie zunächst zugänglich ist, nahmen sich seine Nachbildungen altenglischer Balladen und seine eigenen Balladen aus. Zur Balladendichtung, deren verblaßte Farben er wieder einmal auffrischte, deren verhallende Klänge von ihm wieder angeschlagen wurden, zog ihn unzweifelhaft die kecke Frische des Lebens, die unmittelbare Naturkraft und die Lust an der gedrängten Doppelwirkung anschaulicher Gestaltung und ergreifender lyrischer Stimmung. Die Balladenreihe „Von der schönen Rosamunde" und Balladen wie „Archibald Douglas", „Maria und Bothwell", „Die Hamiltons oder die Locke der Maria Stuart",

das „Lied des James Monmouth“ brauchten keinen Vergleich mit altenglischen Vorbildern zu scheuen. Den allgemein menschlichen Gehalt, wie die besondere Art, die Dinge zu sehen, die dieser Poesie eigentümlich ist, die Zusammendrängung eines charakteristischen Stückes Welt und Leben in den Rahmen einer kurzen und kleinen Dichtung, den eigensten Reiz der echten Ballade, hatte sich der junge deutsche Dichter völlig angeeignet. Und seine Meisterstücke „Schloß Eger“, „Der Tag von Hemmingstedt“ und „Das Trauerspiel in Afghanistan“ erwiesen dann, daß er nicht nachzuahmen brauchte und den gewonnenen vollen Ton auf heimatliche und moderne Stoffe sehr glücklich anzuwenden wußte. Und doch schlugen die kunstloseren Gedichte zum dreimaligen Siegeseinzug des preußischen Heeres in Berlin (1864, 1866, 1871), das prächtige „Auf der Treppe von Sanssouci“ (zu Adolf Menzels siebzigstem Geburtstag), Klänge aus der Tiefe echten Lebens an, die noch wunderbarer und ergreifender wirken. Das gleiche gilt von den einfachen, mächtig bewegten und bewegenden vier Gedichten „Kaiser Friedrich der Dritte“ dem schönsten poetischen Gedächtnismal der kurzen leidvollen Herrschertage Kaiser Friedrichs. Eine köstliche und liebenswürdige Ironie durchhaucht Fontanes Genrebilder „Aus der Gesellschaft“, die ein Stück moderner Welt spiegeln und epigrammatisch beleuchten. „Hoffest“, „Der Sommer- und Wintergeheimrat“, „Auf dem Matthäikirchhof“, „Wie mans machen muß“ und „Erfolganbeter“ sind in ihrer Art unübertrefflich. Die „Erfolganbeter“ könnte ein Satiriker das Epos unserer Zeit nennen, das kleine Gedicht spiegelt erschöpfend zwei durch unüberbrückbare Klüften getrennte Welten, zwei Anschauungen, die niemals versöhnt werden können, auch gar nicht versöhnt werden sollen:

Nie hab' ich ein dümmeres Stück gelesen.
Das Haus ist ausverkauft gewesen.

Farbe, Linien, alles verschwommen.
Die Jury hat es angenommen.

Ein Skandal ist seine Art zu leben.
Der Botschafter hat ihm ein Fest gegeben.

Glauben Sie mir: er ist ein Kujon.
Hat aber eine Thaler-Million.

Auch in der Reihe seiner Gelegenheitsgedichte, von denen „Zeus in Mission“ zu Fürst Bismarcks siebzigstem Geburtstag und das humoristische „Hubert in Hof“ hervorgehoben sein mögen, pulst überall frische poetische Sinnlichkeit und Gegenständlichkeit, eine unverwüstliche Heiterkeit, die dem tiefsten Ernst des Daseins und dem gerechten Schmerz nicht aus dem Wege geht, aber hinter ihnen noch einen Pfad offen sieht. Die Form dieser Altersgedichte scheint etwas bequemer und lässiger, als die der Jugendlyrik; der Dichter

hat es je länger um so weniger mit der Feierlichkeit gehalten. Ein feineres Ohr hört gleichwohl auch aus den leichteren späteren Versen das Wogen mächtiger Rhythmen heraus und vernimmt Laute, die dem Urquell unserer Sprache unmittelbar entrauscht sind. Gedichte wie: „Meine Gräber", „Die Frage bleibt" und andere treten vollbürtig neben die vor einem Menschenalter gesungenen Balladen. Am Ende faßt der Dichter in dem kecken Genrebilde „Fritz Katzfuß" seine Selbstbekenntnisse zusammen:

Ich weiß dein Schicksal nicht, nur eines weiß ich:
Wie dir die Lehrzeit hinging bei Frau Marzahn,
Ging mir das Leben hin. Ein Band von Goethe
Blieb mir bis heut' mein bestes Wehr und Waffen,
Und wenn die Wittwe Marzahns mich gepeinigt,
Und dumme Dinger, die nach Waschblau kamen,
Mich langsam fanden, kicherten und lachten,
Ich lächelte, g'rad so wie du gelächelt,
Fritz Katzfuß, du mein Ideal, mein Vorbild.
Der Band von Goethe gab mir Kraft und Leben,
Vielleicht auch Dünkel. All genau dasselbe,
Nur andres Haar und — keine Sommersprossen.

Die Richtung, die Fontane in seiner weiteren Entwickelung einschlug, ward nicht durch seine lyrisch-epische Jugenddichtung bestimmt. Von der Argonautenfahrt nach der Poesie mit fremdem Gehalt und fremdem Kolorit ist der Dichter früher heimgekehrt als andere; die romantischen Epen, auf die die Lieder „Von der schönen Rosamunde" hinzudeuten schienen, blieben ungedichtet und nach mancherlei Zwischen- und Vorbereitungsstufen in populärer Geschichtsdarstellung und lebendiger Schilderung von Land und Leuten, verwandelte sich der Balladendichter in den modernen Erzähler.

Seine Heimkehr und mit ihr den Übergang zu den späteren poetisch novellistischen Schöpfungen hat Fontane mit seinem besten nichtpoetischen und doch so viel Poesie einschließenden Buche, den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" litterarisch besiegelt. In vier Bänden, die die „Grafschaft Ruppin", das „Oderland, Barnim und Lebus", „Osthavelland, die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg" und endlich „Spreeland, Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow" behandeln, reihte er eine Folge von Wanderskizzen, Studien, historischen Erinnerungen, von Genre- und Landschaftsbildern zwanglos aneinander, verbunden durch ein lebendig heimatliches Gefühl, durch den Anteil, den er an Landschaften und Menschen, Gebäuden und Geräten, an gegenwärtigen und vergangenen Zuständen der Mark nahm. Es ist Mosaikarbeit der eigentümlichsten Art, Fontane wechselt den Ton des Vortrages häufig und hebt im Schlußwort zu diesen „Wanderungen" ausdrücklich hervor, daß der Stoff selbst ihn zu diesem Wechsel gezwungen und in gewissem Sinne verführt habe. „Auf einer Tour in Schottland, angesichts eines im Levan See sich erhebenden alten Douglas-Schlosses

war es, wo mir zuerst der Gedanke kam: je nun, so viel hat Mark Brandenburg auch. Geh hin und zeig es. Auf einer „Tour", sagte ich, war mir dieser erste Gedanke zu den Wanderungen gekommen und ausschließlich als „Tourist" gedachte ich daheim ihn auszuführen. Und sehr wahrscheinlich auch, daß es dabei geblieben wäre, wenn es dabei hätte bleiben können. Allein dies verbot sich. Über einen engen Kreis hinaus versagte das Vorweginteresse, weil das Wissen zu versagen anfing. Eine Folge davon war, daß ich aus dem ursprünglichen Plaudertone des Touristen in eine historische Vortragsweise hineingeriet. Aber nicht lange, so bemerkte ich den Irr- und Gefahrsweg, auf den ich geraten war, und bestrebte mich, mich in die frühere Weise zurückzufinden." Einen gewissen einheitlichen Eindruck gewähren die „Wanderungen" trotz dieser vom Autor von vornherein zugestandenen Ungleichheit dennoch. Die Wunder des „Stils", an die Jungdeutschland nur allzusehr geglaubt hatte, traten hier anspruchslos in Kraft. Ein feiner künstlerischer Takt, eine durchbildetes Formgefühl, ein unter uns Deutschen seltenes Talent des Plauderns, ohne doktrinär zu werden, trugen Fontane über die Klippen, die einem andern aus der bunten Mannigfaltigkeit des Stoffes und der notwendigen Verschiedenheit des Tones entgegengetreten wären, leicht hinweg. Es ist ein Element der Anmut und einer vornehmen Unterhaltungsgabe neben dem der warmen, tüchtigen Heimatliebe in diesen vielfarbigen Skizzen, und beide vereint bringen den Eindruck eines Buches von seltener Frische und Liebenswürdigkeit hervor.

Schon die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" zeigten, wie aus dem Balladendichter allmählich ein Novellist hervorging. Gewisse Kapitel dieser Heimatschilderungen sind noch Balladen in Prosa, andere weiten sich nach Anlage und Kern zu Novellen aus, denen nur die Einzelausführung versagt wird. Die Übergänge zu dieser Wandlung sind fein, und doch ist für den Schärferblickenden die Begabung Fontanes zur Erzählung rasch ersichtlich. In anderen Tagen unserer Litteratur, in denen die Freude an Rhythmus und Reim lebendiger war, als in der Gegenwart, möchte wohl auch diese erzählende Begabung, der eine gleich große oder größere für die lyrisch-epische Dichtung entgegenstand, wie manche ähnliche früherer Zeit latent geblieben sein. Niemand, der den „Geisterseher" gelesen hat, zweifelt an Schillers Begabung für den Roman, niemand, der den „Verbrecher aus verlorener Ehre" kennt, stellt in Abrede, daß der große Dichter auch ein Erzähler im Stile Diderots sein konnte. Die ideale Richtung auf die Form, zugleich im höchsten und engsten Sinne des Wortes, schloß die Weiterentwickelung sowohl des Talentes Schillers als manches kleineren Talentes für Roman und Novelle aus; der Romanschriftsteller galt noch als der Halbbruder des Dichters. Die neueste Periode unserer Litteratur treibt umgekehrt beinahe jede darstellende Begabung in die Erzählung hinein, es spielt dabei so viel äußerer Zwang wie innerer Drang mit, und man vermag sehr oft den

Lyriker oder den Dramatiker aus den Linien und der Ausführung moderner Novellen und Romane zu erkennen. Bei Fontane ist das nun nicht der Fall, sein Talent ist ein entschieden episches, er besitzt keine Neigung für dramatische Steigerung und dramatische Konflikte, er hat der erzählenden Prosa, wenn er überhaupt ein Opfer gebracht und nicht lediglich einer Forderung reiferer Jahre genügt hat, nur das eigene Behagen am Reiz und Klang der gebundenen Rede geopfert.

Fontanes umfassendster Roman „Vor dem Sturm" (1876) war die erste seiner Produktionen auf dem neuen Gebiete. Der Verfasser bezeichnete ihn als „Roman aus dem Winter 1812 auf 1813" und wies ihn damit in die Gattung der historischen Romane ein. In gewissem Sinne ist er auch ein solcher. Die Zustände im Herzen des preußischen Landes, in den denkwürdig verhängnisvollen Wochen, die zwischen der Kunde vom Untergang der großen Armee in Rußland, der Kapitulation Yorks und zwischen dem Aufruf Friedrich Wilhelms III. und dem Beginn des Befreiungskrieges vergingen, geben den Hintergrund des breit angelegten Romanes ab. Der Verfasser hat es ganz richtig als Hauptaufgabe der historischen Novellistik erachtet, die Tiefen und Thäler zwischen den Höhen, die Einzelschicksale im Licht und unter der Einwirkung der großen historischen Begebenheiten lebendig vor Augen zu stellen. Aber „Vor dem Sturm" erweist freilich als Ganzes betrachtet die alte Wahrheit, daß man auch des Guten zu viel thun kann. Immer wird es darauf ankommen, daß die Haupthandlung, die Silhouette der Erzählung, nicht nur aus dem Wesen der dargestellten Zeit hervorgehe, sondern auch in einem gewissen Bezug zu den thatsächlichen Vorgängen bleibe. Fontane nun setzt die allgemeine Stimmung wie die großen Thatsachen als bekannt voraus, er überträgt das Prinzip, nach dem eine Reihe moderner Spezialisten Geschichte schreiben, einigermaßen auf den historischen Roman. Er giebt höchst interessante Lebensbilder aus der kritischen Zeit, doch er lenkt den Blick von den für alle sichtbaren Höhen gelegentlich zu andauernd in die versteckten Winkel, in die der Odem selbst solcher Zeit, wie die der Monate nach der russischen Katastrophe, kaum hineinzudringen vermag. — Fontane hatte für eine der von ihm geschilderten sehr naheliegende Zeit und für das gleiche Terrain einen hochbedeutenden und in seiner Weise unübertrefflichen Rivalen in Wilibald Alexis, dessen „Isegrim" den Unheilswinter von 1806—1807 in ähnlicher epischer Breite vorführt, wie „Vor dem Sturm" den Hoffnungswinter von 1812—1813. Es unterliegt nach meinem Urteil keinem Zweifel, daß im ganzen betrachtet der ältere Dichter den epischen Vollton, der den Leser widerstandslos in die Stimmung des Autors hineinzieht, stärker erklingen läßt als Fontane. Fontane hatte vor Alexis den Vorteil voraus, daß ihm eine Periode des Aufschwungs zum Hintergrund seines Lebensbildes diente. Unter dem härtesten Druck der Zustände lebten die Menschen in den Monaten von Weihnachten 1812 bis



Ostern 1813 in der gläubigen Zuversicht des Umschwungs und lichterer Tage. Die Auffassung und Darstellungsweise Fontanes erlaubt ihm selbst in der Schilderung solcher Zeit kein überschwengliches Pathos und das allgemeine vaterländische Gefühl zeigt sich ihm in den hundertfältigen Strahlenbrechungen, die durch Überlieferung, Beruf und verschiedene Bildung wie durch Naturanlage hervorgebracht werden. Dazu weiß er, daß neben dem leidenschaftlichen Empfinden die wechselnde Stimmung des Tages Raum und Recht hat, und zieht die Mannigfaltigkeit des ganzen inneren wie des äußeren Lebens zahlreicher Menschen in seine Schilderung herein. Er bringt zu Tage, was auf dem Grunde der Seelen lebt, was die einen weltgeschichtliche Luft atmen und die anderen gegen deren schärfsten Zug unempfänglich bleiben läßt. Ja er vergißt Goethes Wort nicht, daß es auch in solchen Momenten das Herkömmliche ist, daß Vergnügungen und Arbeiten so gut wie Essen, Trinken und Schlafen hintereinander fortgehen. Niemand wird sagen können, daß es der Fülle der Episoden und unübertrefflichen Genrebilder, mit denen Stadt und Land, Herrenschloß und Bauernhof, jede Stätte bis zur schlechten Hütte der umheimlichen Botenläuferin und Diebshehlerin hingezaubert werden, irgendwo am Reiz vollen Lebens gebreche. Gewisse Episoden aus Alt-Berlin und den Dörfern im Oderbruch, die Scenen auf Schloß Guse, im Kreise der Gräfin Pudagla, wo das Andenken des alten Prinzen Heinrich noch fortlebt, sind geradezu unübertrefflich. Bei der Einführung neuer Gestalten und dem Rückblick in deren frühere Lebensgeschichte, bei der Einfügung des Berichtes über die Schlacht von Borodino, wie bei der Benutzung der Sage von der weißen Frau, gewinnen vom Ganzen zu weit abliegende Episoden eine zu selbständige Bedeutung. Das Hauptbild löst sich vorübergehend in lauter selbständige Gruppen auf, der Kranz kleiner Rahmenbilder zieht den Blick von der Mitte allzusehr ab. Erst der prächtige Überfall von Frankfurt, die diesem folgende Gefangenschaft des jungen Levin von Vitzewitz in der Festung Küstrin, seine Befreiung und die Verlobung mit Marie Kniehase geben die Stimmung voll, die den Dichter just dieses historischen Romanes erfüllen muß. Die Fülle charakteristischer Gestalten, Prachtfiguren wie die beiden Vitzewitz, wie Generalmajor von Bamme, wie die herrnhutische Tante Schorlemer, deren Gefühle so wundersam zwischen der grönländischen Missionsstation und dem märkischen Gute geteilt sind, auf denen ihr Leben verlaufen ist, Marie Kniehase, das Schulzenpaar und Pastor Seidentopf, der Sammler, die Ladalinskis, eine Reihe lebendiger Menschen, die vom alten Prinzen Ferdinand bis zum unheimlichen Hoppenmarieken reicht, geben dem Roman ein Gepräge von frischester Eigentümlichkeit.

Gerade Fontanes Erstlingsroman macht es sehr deutlich, daß der Dichter schon zur Zeit der Abfassung dieses Buches den besonderen Pfad eingeschlagen hatte, der die neuern Naturalisten veranlaßt, ihn als einen der ihrigen zu betrachten. Ein starker Antrieb neues, ungekanntes, unbeachtetes

Leben zu verkörpern, auch stofflich das Ungewöhnliche, das Übersehene zu bevorzugen, die Schauplätze der Handlung, wie die geistig-gesellige Luft, die seine Menschen atmen, mit allen Mitteln zu schildern, die entschiedene Neigung für Originale, individuell absonderliche Lebensläufe, für widerspruchsvolle Naturen, die in den modernen Romanen Fontanes so herrschend geworden sind, lassen sich im Roman „Vor dem Sturm" genugsam nachweisen. Es bleibt noch immer der Unterschied, daß in dem Roman älteren Stils eine große Anzahl von Episoden zu einer Gesamtwirkung aneinander rücken und sich schließlich enger verflechten, daß in den spätern Romanen je eine scharf begrenzte Episode in einem ausschließlich für sie geschaffenen Rahmen zu höchster Deutlichkeit und Wirklichkeit entwickelt wird, jedenfalls aber liegt eine gleiche Art das Leben und die Menschen anzuschauen, eine gleiche Feinfühligkeit für die Wechselwirkung äußerer Zustände und besonderer Seelenregungen in den Charakteren, der gleiche künstlerische Antrieb dem Weltbilde wie den späteren Episodenerzählungen zu Grunde.

Wie sehr es dem Dichter darum zu thun war, auch bei der Schilderung vergangener Tage nicht Typen, sondern Originale, seltsame Menschen und Schicksale, Vorgänge darzustellen, die leicht der Vergessenheit verfallen, dafür bietet eine der Zeit von 1812 vorangehende „Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes", der kleine Roman „Schach von Wuthenow" das entscheidendste Zeugnis. Sie zeigt sich als eine so ungewöhnliche wie schwer zu charakterisierende Erzählung, die den Eindruck hinterläßt, als ob sie eine vorzügliche Episode zu Wilibald Alexis' großem historischen Romane „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" hätte abgeben können. Wie dieser spielt sie in der letzten Zeit vor der verhängnisvollen Katastrophe von Jena, sie beginnt im Frühling von 1806 und endet im Hochsommer desselben Jahres. Der Held, Schach von Wuthenow, märkischer Gutsbesitzer und Rittmeister in dem glänzenden Kürassierregiment „Gensdarmes", dessen Offiziere als die tollkühnsten Reiter, die verwegensten Kour- und Schuldenmacher der Armee, zugleich als die brüskesten und anmaßendsten Junker im Sinne der altpreußischen Tradition galten, gehört zu den Lieblingen des Prinzen Louis Ferdinand, jedenfalls zu den Anhängern der damaligen Kriegspartei, und ist des guten und ehrlichen Glaubens voll, daß die Fridericianische Armee unbesiegbar sei. Doch haben seine politischen Anschauungen, sowie seine militärischen „Meriten" für die von Fontane erzählte Geschichte keine Wichtigkeit. Schach von Wuthenow ist durchaus, was man eine problematische Natur nennt. Ein stattlicher und schöner Mann, den vierzig bereits nahe, ist er in gewissen Hauptfragen des Lebens so merkwürdig unreif geblieben, daß er sein Wohl und Wehe von der Bewunderung und dem Neid abhängig macht, die er im großen Publikum erregt. Er hat in ungewöhnlichem Maße das Bedürfnis des Scheines und Glanzes. Er ist, wie ihn nachher seine Witwe beurteilt, nicht auf ein großes, aber durchaus auf ein solches Leben

angelegt, das ihm als groß erscheint, durchaus „befähigt, innerhalb enggezogener Kreise zu glänzen und zu herrschen." Er ist „wie dazu bestimmt, der Halbgott eines prinzlichen Hofes zu sein, und würde diese Bestimmung nicht bloß zu seiner persönlichen Freude, sondern auch zum Glück und Segen anderer, ja vieler anderer erfüllt haben." Indessen Rittmeister Schach von Wuthenow kommt zu alledem nicht. Das Haus, das er in Berlin am liebsten besucht, ist das der Frau Josephine von Carayon, wo ihn eine schöne Mutter und eine anmutige, aber leider von den verhängnisvollen Blatternarben ihrer frischesten Schönheit beraubte Tochter wechselsweise anziehen. Er attachiert sich an die Carayons, ohne eine Heirat zu beabsichten, der Gedanke an die Ehe hat für einen Mann seines Schlages überhaupt etwas peinliches. Die Mutter, zu der er unzweifelhaft in sehr intime Beziehungen geraten ist, verlangt von Herrn von Schach auch gar nicht geheiratet zu werden. Aber in einer schwachen Stunde findet er die Tochter Viktoire von Carayon doch auch charmant und unwiderstehlich und überläßt sich dieser Empfindung in rückhaltlosester Weise. Die geheime Leidenschaft, die Fräulein Viktoire für den gefährlich schönen Mann empfindet, macht ihre Schwachheit begreiflich. Die wunderliche Schäferstunde hat Folgen, Frau von Carayon sieht sich genötigt, von Schach die „Legitimisierung des Geschehenen" zu fordern. Im ersten Augenblick fühlt der Rittmeister, was seine Pflicht ist, im zweiten stellen sich ihm Schrecknisse dar, die freilich nur für ihn Schrecknisse sind. Die Berliner Medisance verbreitet Karikaturen auf ihn, er flieht in die Einsamkeit seines märkischen Schlosses. Die düsteren Reflexionen, die er hier anstellt, machen ihn ungeneigter als je, sein verpfändetes Wort einzulösen und Viktoire von Carayon zu heiraten. „Jetzt bin ich zwölf Stunden hier und mir ist, als wären es zwölf Jahre . . . Wie wird es sein? Alltags die Kreepschen und Sonntags Bienengräber oder der Radenslebensche, was keinen Unterschied macht. Einer wie der andere. Gute Leute, versteht sich, alle gut . . . Und dann gehe ich mit Viktoire durch den Garten und aus dem Park auf die Wiese, die wir vom Schloß aus immer und ewig und ewig und immer sehen und auf der der Ampfer und die Ranunkeln blühen. Und dazwischen spazieren die Störche. Vielleicht sind wir allein; aber vielleicht läuft auch ein kleiner Dreijähriger neben uns her und singt in einem fort: ‚Adebar du bester, bring mir eine Schwester.' Und meine Schloßherrin errötet und wünscht sich das Schwesterchen auch. Und endlich sind elf Jahre herum und wir halten an der ‚ersten Station', die ‚stroherne Hochzeit' heißt. Ein sonderbares Wort. Und dann ist auch allmählich die Zeit da, sich malen zu lassen für die Galerie. Denn wir dürfen doch am Ende nicht fehlen! Und zwischen die Generäle rücke ich dann als Rittmeister ein und zwischen die schönen Frauen kommt Viktoire. Vorher aber habe ich eine Konferenz mit dem Maler und sage ihm: ‚Ich rechne darauf, daß Sie den Ausdruck zu treffen wissen. Die Seele macht

ähnlich.' Oder soll ich ihm geradezu sagen: ‚Machen Sie's gnädig? Nein nein!'" — Unter dem Gewicht solcher Befürchtungen versteckt Schach von Wuthenow seinen Kopf in den Sand und Frau von Carayon wendet sich, zum äußersten getrieben, in einer Audienz, die ihr der Generaladjutant von Köckeritz verschafft, an den König. Friedrich Wilhelm III. bescheidet seinen Rittmeister und läßt ihm die Wahl, den Dienst zu quittieren oder Fräulein von Carayon zu heiraten. Der knappen und gutherzigen Mahnung des Königs fügt Königin Louise noch liebenswürdige Ermutigungen hinzu. Aber der Offizier vom Regiment Gensdarmes ist bereits entschlossen. Er gehorcht dem Befehl des Königs und genügt seiner Natur zugleich. Er läßt sich mit Fräulein Viktoire trauen, hält das Hochzeitsdiner mit gutem Anstand aus und fährt darnach in seine Wohnung, um sich zur Hochzeitsreise anzukleiden, wie seine junge Gemahlin und Schwiegermutter meinen, in Wahrheit, um sich in seinem Wagen zu erschießen. Ganz Berlin bleibt mit dem Rätsel zurück, ob Herr von Schach sich über das Schwanken seiner Neigung zwischen Mutter und Tochter nicht habe hinweghelfen können, oder ob ihn die Verzweiflung, eine unschöne Frau neben sich herschleppen zu müssen, aus dem Leben getrieben habe.

Gewiß darf bei einer Geschichte, die interessante Situationen und lebendige Zeitbilder enthält, nicht nach der „Moral" in dem platten, landläufigen Sinne gefragt werden. Allein der Frage nach dem bewegenden Element, nach der Seele solcher Erzählung können wir uns doch nicht entschlagen. Stellt Schach von Wuthenow bloß ein unerfreuliches Original vor, zu dessen Zeichnung die Forderung der „Neuheit" um jeden Preis einen Autor wohl verführen kann, dessen Widerwille gegen Trivialität und hergebrachte Redensarten stärker ist als seine Empfindung für das poetisch Ergreifende? Wie Gestalt und Schicksal des Rittmeisters vom Regiment Gensdarmes erscheint, müssen sie sich an eine andere Art der Teilnahme wenden, als an die Sympathie von Menschen, die mit einem Stück Schicksal, mit einem Charakter jene geheimnisvolle Verwandtschaft spüren, die die tiefste und beste Wirkung aller Poesie bleibt. Wer sich nicht mit dem bloß Charakteristischen begnügen und für die Vorzüge erwärmen kann, die aus der Einwirkung genauer Lokal- und Detailstudien auf die poetische Darstellung hervorgehen, der wird von diesem Lebensbild in geteilter Stimmung scheiden. Die Vorzüge sind nicht gering. Der Zeit- und Lokalhintergrund ist vortrefflich gezeichnet, das frivole, genießende, räsonnierende und sentimentalisierende Berlin des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts lebt in den Gestalten und einzelnen Abenteuern des kleinen Buches auf, der erste Abend im Salon der Frau von Carayon und bei Sala Tarone, die Zusammenkunft der Offiziere vom Regiment Gensdarmes und die berüchtigte Schlittenfahrt, mit der Zacharias Werners „Weihe der Kraft" parodiert wurde, die Audienz der Frau von Carayon in Paretz sind Genrebilder ersten Ranges.

Der Dialog trifft den Ton der einzelnen Gesellschaftskreise, in die wir geführt werden, mit vollkommener Leichtigkeit, die Anmut, mit der der Autor über gewisse verfängliche Momente seiner Geschichte hinwegzukommen versteht, darf nicht unterschätzt werden.

Freilich gehört die Erzählung „Schach von Wuthenow“ der Zeit ihrer Entstehung nach einer späteren Entwickelung Fontanes an und rückt nur eben durch den verwandten historischen Hintergrund mit dem Roman „Vor dem Sturm“ zusammen. Der Drang zum Seltsamen, Sonderbaren, Abenteuerlichen, wurde zunächst noch von dem Drang zum poetisch Stimmungsvollen, menschlich Ergreifenden vollkommen aufgewogen, die vollendetsten, poetisch frischesten und künstlerisch fesselndsten Erzählungen Fontanes „Ellernklipp“ und „Grete Minde“ entstanden zwischen dem Roman aus der Wende der Jahre 1812 und 1813 und zwischen den späteren modernen Berliner Romanen des Schriftstellers. In den genannten kleineren Schöpfungen herrscht neben dem wohlthuenden Gleichgewicht der dichterischen Kräfte, neben der warmen, sinnlich-anschaulichen Lebensschilderung, der psychologischen Feinheit, der feingestimmten, sorgfältigen, sauberen Ausführung noch die Freude des Epikers, des Balladendichters am dramatisch gespannten Vorgang, an kühnen Übergängen, an starken Lichtern und Schatten. Die Erfindung in beiden Erzählungen ist eine düstere, in der Harzgeschichte „Ellernklipp“ erscheint ein liebenswürdiges Menschenkind wie die Heldin Hilde durch die Verknüpfung unseliger Verhältnisse von vornherein dem Untergang geweiht. Die etwas balladenmäßige Dunkelheit in dem Verhältnis Hildes zum gräflichen Hause, in der Art, wie man sich ihrer annimmt und nicht annimmt, bleibt doch stimmungsvoll. Der blutige Eifersuchtskonflikt zwischen Vater und Sohn, die düstere That Baltzer Bocholts haben das echte Gepräge der Poesie, die ein uraltes, immer wiederkehrendes Motiv immer wieder beleben kann.

Viel vollendeter, mächtiger, reicher und farbensatter als „Ellernklipp“ stellt sich die nach einer märkischen chronikalischen Überlieferung gedichtete Prachterzählung „Grete Minde“ dar. Die Heldin dieser Geschichte ist eine durch unselige Familienzustände aus ihren angeborenen Verhältnissen gedrängte Patrizierstochter der alten märkischen Stadt Tangermünde und die Urheberin eines gewaltigen Brandes, der diese Stadt betrifft. Die Ausführung der Erzählung ist eine solche, daß wir ebensowohl an eine völlig freie Erfindung als an chronikalische Überlieferung glauben können. Thatsächlich hat Grete Minde gelebt und scheint eines der zahllosen unseligen Opfer jener Justiz früherer Jahrhunderte gewesen zu sein, die in ihrem brutalen Rechtseifer lieber tausend Unschuldige unter entsetzlichen Martern sterben, als einen Schuldigen entrinnen ließ. Mit dem großen Brande von Tangermünde und der nachfolgenden verächtlichen Justiztragödie hat jedoch Fontanes Dichtung nur entfernt zu thun. Ihm ist das poetische Problem, wie ein reines, liebenswertes Mädchen aus gutem Hause, durch unheilvolle

Verkettung der Verhältnisse aus Heimat, Ehre und Erbe verdrängt, in das Leben der heimatlosen Abenteurer hinausgetrieben werden und zum tragischen Untergang reifen kann. Es ist kein erquickliches, sondern ein Bild voll unsäglicher Traurigkeit, aber mit einer Fülle von rührenden, tief ergreifenden Zügen, mit allem anheimelnden Hauch und Duft, der auch über wehmütig stimmenden Bildern liegen kann. Namentlich der Anfang der Geschichte, die entzückende Darstellung der Kinderliebe Gretes und Valentins und am Schlusse das dämonische Erwachen der Verzweiflung in der zertretenen Frauenseele, bewähren, daß Fontane nicht bloß in alten Chroniken geblättert, in alte Häuser geschaut, sondern tiefe Blicke in Leben und Menschenschicksale gethan hat.

Die Schilderung der Zeit — Ende des sechzehnten Jahrhunderts — der Zustände in einer altmärkischen Stadt von damals, sind meisterhaft, ohne daß der Dichter das sittengeschichtliche Element irgend vor dem poetischen in den Vordergrund drängt. Glück und Leid lebendiger Menschen, die bunte Mannigfaltigkeit des Weltlaufes, die ursprünglichsten Anziehungspunkte aller Dichtung sind auch für den Dichter der „Grete Minde" die Hauptsache, was sonst nebenbei abfällt vom Gegensatz zwischen dem eifrigen Luthertum des Prädikanten Gigas und dem Kryptokatholizismus in einem märkischen adligen Fräuleinstift, vom Leben der fahrenden Leute und den Bräuchen in Tangermünder Bürgerhäusern, das ergiebt kleine Motive und lebendige Farben, der große fortreißende Zug der Schöpfung stammt völlig aus des Dichters ergriffener Phantasie und ihrer belebenden Wärme.

Niemand wird sich selbst oder anderen in Abrede stellen können, daß Fontane in „Grete Minde" einen Weg betreten hatte, auf dem ein Weiterschreiten zu selbständigster Eigenart durchaus möglich war. Ihm selbst schien es anders. So lange Jahre und Jahrzehnte hatte der Dichter inmitten Berlins und der Berliner Geselligkeit aller Schichten gelebt, so viel bedeutsame und poetische, zum mindesten so viel bewegte und nicht alltägliche Vorgänge waren an seinem inneren Auge vorübergegangen, so unzählige Menschengestalten aller Art hatten seinen Weg gekreuzt und ihn zur aufmerksamen Beobachtung gereizt. Von der Beobachtung, auch der schärfsten, bis zur poetischen Teilnahme und vollends bis zur poetischen Gestaltung ist es freilich mehr als ein weiter Schritt, aber ein Wunder hätte es heißen müssen, wenn sich der Drang auch zur Gestaltung nicht gelegentlich geregt hätte. Und nun gesellte sich dem gelegentlichen Drange, die bunten Eindrücke seiner unmittelbaren Umgebung festzuhalten, eine Erkenntnis, zu der zunächst der feinsinnige Kritiker gedieh und vor der der Poet noch manchesmal zurückgeschreckt sein mag, die Erkenntnis, daß unsere vielfach akademisch gewordene und auf alle Fälle auch da, wo sie es nicht war, akademisch gescholtene Litteratur eine Auffrischung durch die Originalität, wäre es auch die Originalität um jeden Preis! — bedürfe.

„Originelle Dichtungen sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß. Und ich bin der Letzte, der an diesem Fundamentalsatze zu rütteln und zu rühren gedenkt. Andererseits aber krankt unsere Litteratur — wie jede moderne Litteratur — so schwer und so chronisch werdend an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkt angelangt sind, wo sich das Originale, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Epoche das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt," bekannte Fontane selbst (Ch. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840—1860). Und wenn sich nun plötzlich seit dem Anfang der achtziger Jahre von allen Seiten die Zuversicht geltend machte, dem plötzlich so hoch gesteigerten, brausend angeschwellten Leben der deutschen Reichshauptstadt neue Probleme, neue poetische Motive, neue Gestalten, neue Sittenbilder abgewinnen zu können, wenn eine laute und lärmende Jugend, die von gestern her in der Weltstadt zu Hause war, sich ohne alle Vorbereitungen frisch ans Werk begab, das Leben und die Typen Berlins zu schildern, dabei statt wirklich geschauter Dinge und Menschen greuliche Karrikaturen und Fratzen bot, wie hätte es dem Meister entgehen sollen, daß diese Dinge und Menschen, diese Zustände, Sitten und Unsitten, wollte man sie denn einmal für poetisch vollwertig gelten lassen, eine ganz andere Art der Darstellung forderten. Fontane wußte besser als einer, daß alles, was an Wirkungen der Lokalschilderung, der gesellschaftlichen Atmosphäre gewonnen wird, verhältnismäßig wenig bedeuten will gegenüber der Stärke ursprünglicher Motive und unmittelbarer Darstellung der in allen Wandlungen und Spielarten sich gleich bleibenden Menschennatur, aber er meinte doch den kleinen Gewinn nicht verschmähen zu dürfen, der namentlich dem Romandichter aus der Eigentümlichkeit seiner Scenerie, aus der Wiedergabe von Gewohnheit, Sitte, Vorurteil, Lebensform und Gesprächston bestimmter Kreise erwächst. Er hatte die Fähigkeit der Beobachtung rasch zu einer gewissen Virtuosität gesteigert und empfand, daß auf den Nebenpfaden der Dichtung, die er mit seinen Berliner Romanen und Erzählungen einschlug, ihm wenigstens die kleinen neuen Motive, die originellen Figuren frischer und reicher zuströmten, als den Poeten, die auf größeren Straßen verharrten. Dem künstlerischen Antrieb gesellte sich ein weiterer in dem erwachten Drange nach Gerechtigkeit — auch poetischer Gerechtigkeit — für die Armen an Geist und Leib, für die tausende der dunklen, scheinbar ganz alltäglich verfließenden Existenzen hinzu. Fontane ist natürlich kein Sozialist und kein litterarischer Prophet des großen Umsturzes. Aber der Einwirkung

einer gewissen Zeitstimmung konnte sich gerade der Schriftsteller, der vorurteilslos, mit warmem Herzen und scharfem Blick inmitten des modernen Lebens stand, auch nach dieser Richtung nicht entziehen.

Die früheste der Geschichten Fontanes aus dem Berliner Leben, mit denen unser Dichter eine ganze Generation junger Poeten, die mit ihm um die Wette liefen, weit hinter sich ließ, denen allen, dem Stoff wie der Stimmung des Dichters entsprechend, ein Zug tiefer Ironie innewohnt, war die Novelle „L'Adultera". Ganz offenbar hatte ein bestimmter Vorgang der Berliner chronique scandaleuse dem Schriftsteller die Anregung zu dieser Ehebruchsgeschichte geboten. Die noch jugendliche Frau eines Berliner Bankfürsten entflieht mit einem jungen Geschäftsfreunde, den ihr der humoristisch angehauchte Gemahl selbst mit besonderer Empfehlung zugeführt hat, und nimmt das Martyrium einer vorübergehenden gesellschaftlichen Ächtung auf sich. Da der neue Gemahl sein Vermögen verliert, kann sie Tugenden und Talente entwickeln, von denen in ihrem früheren Dasein nichts sichtbar geworden ist, und erringt sich schließlich auch wieder die volle Teilnahme und Billigung der Gesellschaft. Daß die Erzählung bei alledem einen häßlichen, widrigen Beigeschmack hat, vermag die größte darstellende Kunst nicht wegzuwischen. Die Begebenheit war freilich darnach angethan, um eine sichere Virtuosität in der Wiedergabe spezifisch berlinischer Charaktere und Existenzen in glänzender Weise zu entfalten. Die Galerie solcher Porträts: Herr Ezechiel van der Straaten (der unfreiwillige Held der Geschichte), sein Schwager, der Generalstabsmajor von Gryczinski, der unerträglich suffisante Legationsrat Duquede, das arme adlige Fräulein Sawat von Sawatzki, genannt Sattler von der Hölle, das Spiel- und Singfräulein Anastasia Schmidt und die beiden wagnerbegeisterten Maler, legen von dieser Kunst Fontanes Zeugnis ab. Allein diese Typen der Berliner Gesellschaft hinterlassen einen Eindruck, bei dem man sich wohl fragen muß, ob sie in der That die Hauptlebenskreise der Reichshauptstadt ironisch vergegenwärtigen oder als Ausnahmen gelten sollen, die die Geschichte der „Adultera" ermöglichen? Die Hauptgestalten selbst, Melanie von der Straaten und ihr Ebenezer Rubehn, interessieren kaum, das einzige tiefere und die Schuld der jungen Frau sühnende Moment liegt darin, daß ihr vom Gemahl selbst der Ehebruch nicht nur verziehen, sondern seine Fortsetzung mild freundschaftlichst angeboten und nur die Vermeidung des öffentlichen Ärgernisses gewünscht wird, während sie die Wahrheit und alle Konsequenzen derselben vorzieht. Die Komposition der „Adultera" leidet an einem dem Dichter mehrfach eigentümlichen Mangel; es fehlt gleichsam die Mitte des Romanes. Fontane mag gefühlt haben, daß die breite Vorführung der eigentlichen Liebesentwickelung, dieser aus blasierter Willkür, übersättigter Unbefriedigung, Hochmut und Überschätzung kleiner äußerlicher Momente (Herr Rubehn sieht natürlich „distinguiert" aus, wie „ein Offizier in Zivil oder Gesandtschaftsattachee!")

herausgewachsene Ehebruch ein zu ungünstiges Licht auf die Heldin werfen würde. Gewiß wäre es eine Albernheit, Herrn Ezechiel van der Straaten in der Glorie des gekränkten Hausvaters und tiefliebenden Gemahls zu erblicken, man kann selbst zugeben, daß ihn sein Mißgeschick nicht unverdient trifft, aber man wird in keinem Falle für Herrn Ebenezer Rubehn erwärmt und überzeugt, daß er der bessere Mann sei. Die Leidenschaft und ihre Sophistik können im Leben wie in der Darstellung des Dichters hinreißen, aber hier ist von Leidenschaft im höheren Sinne nirgends die Rede. Ein unerquicklicher Vorgang ist psychologisch zerfasert, mit großer Kunst des Vortrages interessant gemacht, mit einigen höchst lebendigen Genrebildern aus dem Berliner Leben der Gegenwart (z. B. das Diner bei van der Straaten, die Fahrt nach Stralow) ausgeschmückt, aber es ist kein Element in dieser Geschichte, das einen tieferen Eindruck im Gemüt oder selbst nur in der Phantasie hinterlassen könnte.

Verwandt im Stoff, das heißt in der Schilderung gleichartiger, wenigstens ähnlicher Lebenskreise, aber in jedem Betracht höher stehend, erscheint der Roman „Cecile". Wir verlassen zu Beginn desselben mit einem eigentümlichen Paare, dem Obersten a. D. von St. Arnaud, einem hohen Fünfziger, und seiner dreißig Jahre jüngeren schönen Gattin, der Titelheldin, Berlin an einem Sommermorgen und werden nach der bei Berlinern besonders beliebten Sommerfrische, nach Thale ins „Hotel Zehnpfund" geführt. Das St. Arnaudsche Paar macht hier bereits am zweiten Tage die Bekanntschaft eines Herrn von Leslie-Gordon, der früher preußischer Pionieroffizier gewesen ist und gegenwärtig als Zivilingenieur im Dienste einer großen Kabellegungsgesellschaft gleichfalls im Harze einige Erholungstage sucht. Vom ersten Augenblicke an fühlt sich Herr von Gordon von der anmutigen und etwas rätselhaften jungen Frau angezogen, obschon er spürt, daß ihre ganze Natur auf Huldigung und Pikanterie gestellt ist. Der welterfahrene, in der besten Gesellschaft aufgewachsene junge Mann errät in der ersten Stunde der Begegnung und noch entschiedener bei den Ausflügen, die nach Quedlinburg und Altenbrak unternommen werden, daß ein Schatten aus dem Vorleben Ceciles in ihr gegenwärtiges Leben fällt. Die eigentümliche Haltung und Vornehmheit einerseits, die auffallende Unbildung der schönen Frau anderseits erwecken in ihm das Verlangen, ihre Geschichte kennen zu lernen, und da der Herr Ingenieur eine Schwester in Schlesien hat und die Vergangenheit der St. Arnauds zum Teil dort liegen muß, so schreibt er an die Schwester und drückt in dem Briefe sein volles Interesse an Frau Cecile und ein gewisses Mißbehagen an ihrem Gemahl aus. Ehe er irgend eine Antwort erhalten kann, aber nicht ehe sich bei ihm die Teilnahme für die schöne Frau zu einer ihm selbst bedenklich erscheinenden Höhe gesteigert hat, wird Herr von Gordon aus Thale hinweggerufen. Er versagt sich nicht, Frau Cecile zu schreiben und das St. Arnaudsche Paar ein paar Monate

später in Berlin aufzusuchen. Der Eindruck, den er von der Existenz der schönen Frau und ihres Gatten empfängt, gestaltet sich immer wunderlicher. Der Oberst, den er, bei allem Respekt vor der Schneidigkeit und Strammheit des ehemaligen Gardesoldaten, schon in Thale als einen „Jeu-Oberst" angesehen hat, lebt nicht nur mehr in seinem Klub, wo hoch gespielt wird, als daheim, er hat auch in seinem Hause kaum irgend welchen anderen Verkehr als mit Mißvergnügten, mit gescheiterten Strebern in Uniform und Zivil, die die natürliche Oppositionslust der Reichshauptstadt bis zu wirklicher Gefahr vergiften. Und während Gordon noch zwischen Lachen und Entrüstung über den Ton schwankt, den er an der Tafel St. Arnauds vernommen hat, trifft die längst erwartete Auskunft über die Geschichte der schönen Frau ein. Auf Schlimmes gefaßt, wird er von dem, was er erfährt, doch beinahe überwältigt. Der Brief der Schwester und die Zuschrift einer Freundin an diese Schwester lassen Gordon keinen Zweifel darüber, daß Cecile aus einer verarmten halbpolnischen Adelsfamilie von Zacha stammt und bereits in ihrem siebzehnten Jahre „Vorleserin" bei dem alten Fürsten von Welfen-Echingen geworden und in dessen Testament mit einem Gute bedacht worden ist, das Schloß des Fürsten aber nicht verlassen hat, sondern auf Wunsch seines Neffen, des Fürsten Bernhard, in undefinierter Stellung dort verblieben ist. Erst nach dem Tode auch des letzteren ist sie in das Haus ihrer Mutter nach Schlesien zurückgekehrt, in welchem Hause auch der Oberst St. Arnaud, zum Regimentskommandeur eines oberschlesischen Regiments ernannt, Wohnung genommen hat. Der Oberst verlobt sich mit der jungen Schönheit, „drei Tage nach der Verlobung empfing er einen Brief, worin ihm Oberstlieutenant von Dzialinski, der älteste Stabsoffizier, von seiten des Offizierkorps und als Vertreter desselben die Mitteilung machte, daß diese Verlobung nicht wohl angänglich sei. Daraus entstand eine Scene, die mit einem Duell endete. Dzialinski wurde durch die Brust geschossen und starb vor Ablauf von vierundzwanzig Stunden." Der Oberst hat die ihm zuerkannte Festungsstrafe verbüßt, den Abschied genommen und Fräulein Cecile Woronesch von Zacha doch geheiratet. Gordon steht wie vom Donner gerührt. Dieser Schlag ging doch über das Erwartete hinaus. Fürstengeliebte, Favoritin in duplo, Erbschaftsstück von Onkel auf Neffe! Und doch sagt er sich rasch genug: „Groß gezogen ohne Vorbild, ohne Schule, nichts gelernt, als sich im Spiegel zu sehen und eine Schleife zu stecken. Sie hat sich dies Leben nicht ausgesucht, sie war darin geboren, sie kennt es nicht anders, und als der lange erwartete kam, nach dem man vielleicht schon bei Lebzeiten des Vaters ausgeschaut hatte, da hat sie nicht nein gesagt. Woher sollte sie dies „nein" auch nehmen? Ich wette, sie hat nicht einmal an die Möglichkeit gedacht, daß man auch „nein" sagen könne; die Mutter hätte sie für närrisch gehalten und sie sich selber auch." Gordon setzt also seine Besuche bei den St. Arnauds fort, oder vielmehr er macht

einen Besuch, bei dem er Cecile leidend antrifft. Und die Dinge, die er inzwischen erfahren hat, äußern seinem besten Willen zum Trotz eine geheime Wirkung, er schlägt einen Ton gegen die schöne Frau an, der sie zu der Beschwörung veranlaßt: „Nein, Herr von Gordon, nicht so. Bleiben Sie mir, was Sie waren. Machen Sie mir mein Leben leicht, statt es mir schwer zu machen, stehen Sie mir bei, helfen Sie mir in allem, was ich soll und muß, und täuschen Sie nicht das Vertrauen, oder wozu soll ich es verschweigen, das herzliche Gefühl, das ich Ihnen von Anfang an entgegenbrachte.“ Und sie sagt ihm weiter, daß sie Schuld genug gesehen und bei einer bestimmten Gelegenheit sich geschworen habe, keine Schuld weiter auf sich zu laden. Gordon fühlt, daß sie Recht hat, und er fühlt es noch mehr, als ihm ein Brief der schönen Frau die Pflicht der Trennung nahe legt. Er entschließt sich auch, auf der Stelle abzureisen. Er hofft wieder nach Indien geschickt zu werden und auf den Schneepässen des Himalaya ohne Schuld und Vorwurf an die schöne Frau denken zu können; statt dessen reist er kaum einen Monat später abermals nach Berlin zurück. Er besucht eine Vorstellung des „Tannhäuser“ im Opernhause, und gewahrt hier zu seinem und ihrem Verhängnis Cecile, die mit einem Geheimrat Hedemeyer (den er in St. Arnauds Hause kennen gelernt hat und der ohne Frage die widerwärtigste der dort verkehrenden bedenklichen Persönlichkeiten ist) in einer Loge sitzt. Bei diesem Anblick vergißt Herr von Gordon, wie die Dinge liegen, daß Frau von St. Arnaud die Huldigungen des Geheimrates, der ihr gleichgültig und unsympathisch ist, leicht nehmen und hinnehmen kann, während sie seine, Gordons Huldigungen, wie sie ja ehrlich eingestanden hat, fürchten muß. Eine Art Schwindel, ein Gefühl tollster Eifersucht überkommt ihn, er wirft hinter sich, was er von dieser Frau weiß, und hat nur die eine wahnsinnige Furcht, der Betrogene zu sein, der ritterlich und ehrlich resigniert hat, während der hämische, spitze frivole Geheimrat der Beglückte ist. So thut er unverantwortliche Dinge, er sucht Frau von St. Arnaud in ihrer Loge, dann noch am späten Abend in ihrer Wohnung auf und beleidigt sie, obschon sie noch einmal aus ihrer innersten Seele heraus zu ihm spricht. Er hat eben den Glauben und das Vertrauen zu ihrer besseren Natur, ihren edleren Vorsätzen verloren, die er vorher besessen. Die Strafe für sein unritterliches Verhalten ereilt ihn auf dem Fuße. Herr von St. Arnaud, der von dem Auftreten seines Bekannten Kenntnis erhält, hat, wie bei dieser Gelegenheit zu Tage tritt, Herrn von Gordon schon längst gehaßt, nicht weil er eifersüchtig ist (er schreibt noch zuletzt geringschätzig an seine Frau: „Daß du mit ein paar Herzensfasern an ihm hingst, weiß ich, und war mir recht — eine junge Frau braucht dergleichen!“), sondern weil Herr von Gordon dem höheren Range, der größeren Geltung des Obersten nicht den nötigen Respekt gezollt, die freie Unbekümmertheit des Weltfahrers ihm gegenüber an den Tag gelegt hat. Der Oberst schreibt Gordon einen Brief,

auf den nur ein Pistolenduell folgen kann, und erschießt den anmaßenden Ingenieur, reist dann sehr behaglich nach Nizza ab und schreibt von dort aus einen Brief an seine Frau, der in dem Satze gipfelt: „Nimm das Ganze nicht tragischer als nötig, die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle.“ Frau Cecile hat aber doch dergleichen, es überwältigt sie, daß wieder ein Mensch als Opfer ihrer unseligen Schönheit und ihrer unseligen Vergangenheit gefallen ist, sie vergiftet sich und sucht Zuflucht und Ruhe im Tode.

Dies wäre ungefähr das „Was“. Aber das „Wie“ fällt hier unendlich schwerer ins Gewicht, als bei hundert anderen Erzählungen. Fontanes Roman spielt, da der französische Begriff der „Halbwelt“ auf ihn ganz unanwendbar ist, in einer „Seitenwelt“ dessen, was sich große Welt nennt. Mit glücklichem Blick und Geist hat der Verfasser eine ganze Reihe von Schicksalen und Existenzen, die von Haus aus ohne Zusammenhang erscheinen, auf einen Punkt gesammelt, der Roman erweckt jene Doppelempfindung, daß uns alles, was Fontane erzählt, neu ist, und daß wir doch alles schon erlebt haben. Jeder hat ein- oder einige Male in seinem Gesichtskreis Erscheinungen wie die St. Arnauds auftauchen sehen, jeder ist im gesellschaftlichen Leben an die Menschen gestreift, die sich im Salon Ceciles versammeln. In der Regel ist es „jedem“ nicht so gut geworden, wie Herrn von Gordon, das Geheimnis der früheren Geschichte der schönen Frau durch eine sorgliche, wohlerfahrene Schwester aufgeklärt zu erhalten, indes auch Herrn von Gordon wäre es, wie der Verlauf des Romanes zeigt, ja besser gewesen, weniger und etwa nur das zu erfahren, was der Hofprediger Dörffel ihm über Cecile von St. Arnaud mitteilen konnte! Im Ernst gesprochen: die Wiedergabe eines eigentümlichen Stückes Leben, die allmähliche Aufhellung der Verhältnisse und die Zuspitzung dieser zu einem tragischen Ende ist mit großer Meisterschaft behandelt. Alles erschließt und verknüpft sich leicht, ungezwungen, höchst anspruchslos, der freie Fluß der Erzählung erscheint beinahe nirgends gehemmt, alle Gestalten, bis auf die der gutmütigen Malerin und des Hofpredigers, sind mit lebendigster Deutlichkeit gezeichnet. Der Ton des gesellschaftlichen Kreises, in dem die Geschichte Ceciles und Gordons verläuft, ist mit sicherer Lebenskenntnis und guter Haltung wiedergegeben, alles stimmt und wirkt zum ganzen. Jede Episode hat ihre eigene Bedeutung, und mit großer Feinheit sind Menschen wie der Präzeptorwirt von Altenbrak und dessen Tochter, die junge Förstersfrau, in gewissen Augenblicken den handelnd wie leidend dem Untergang entgegentreibenden Hauptgestalten gegenübergestellt.

Die künstlerische Reife, die geistige Belebung, die Vortrefflichkeit der Ausführung verdienen das höchste Lob. Trotz alledem bleibt der Eindruck von „Cecile“ herzbeklemmend. Wir dürfen mit keinem Dichter rechten, der mit so viel Ernst und so warmem Anteil ein modernes Menschenschicksal

heraufbeschwört. Aber es ergeht uns dabei doch wie der armen Heldin dieses Romans, wir „sehnen uns nach Idyll, nach Frieden und nach Unschuld."

In noch erhöhtem Maße gilt dies von den beiden kurzen Romanen „Irrungen—Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) innerlich verwandte Geschichten, die in die Beziehungen der oberen Zehntausend zu den unteren Hunderttausenden herabsteigen und in denen sich eine Fülle von Lebenskenntnis, geistvoller Charakteristik offenbart. Es sind lebenswahre, mit warmem Anteil gestaltete, wenn auch wahrlich nicht erquickliche Sittenbilder, um die es sich hier handelt. Die Erzählung „Irrungen—Wirrungen" spielt im heutigen Berlin, und zwar auf dem Hintergrunde gesellschaftlicher Zustände, die allbekannt sind, an die sich aber noch wenige Darsteller, am allerwenigsten poetisch befähigte, menschlich billige und mit den Erscheinungen wirklich vertraute, gewagt haben. In zahlreichen Kolportage- und gelegentlich auch in Gartenlaubenromanen tritt der Gardeoffizier als Zerstörer bürgerlichen Glückes, als Verführer vertrauender Unschuld auf die Bühne. Die Abgeschmackheit der Erfindung hält in der Regel mit ihrer Gehässigkeit Schritt, und jedenfalls verrät ihre beständige Wiederholung eine recht dürftige Lebenskenntnis. Fontane schildert umgekehrt eines jener Verhältnisse, die sich aus den Versuchungen der Großstadt, des Reichtums und der bevorzugten Lebensstellung von selbst ergeben. Ein junger Gardereiteroffizier, aus guter altmärkischer Familie, eine im innersten Kern vortreffliche Natur, ritterlich, offen, ehrenhaft und gemütvoll, ist ein Liebesbündnis mit einem Mädchen der unteren Stände, einer jungen Arbeiterin eingegangen, die stolz auf die Neigung des Edelmannes ist und ihrerseits wahre Liebe für ihn empfindet. Lene, wie sie schlichtweg gut berlinisch genannt wird, ist von ihrem Geliebten weder getäuscht worden, noch giebt sie sich thörichten Hoffnungen auf Bestand oder glücklichen Ausgang dieses Verhältnisses hin. Sie weiß, daß Botho in Anschauungen aufgewachsen ist, Verpflichtungen gegen seine Familie, seine Lebensstellung hat, die ihm jeden ernsten Gedanken an eine Ehe mit ihr verbieten. Er hat ihr obenein gesagt, daß er eines Tages Abschied auf Nimmerwiedersehen nehmen müsse, und alle ihre Umgebungen sorgen dafür, ihr den schmerzlich-klaren Blick für die Kluft noch zu schärfen, welche sie von ihrem Geliebten trennt. Das arme Mädchen will auf das kurze, bittere Glück, das sie mit ihrer Hingebung erkauft, eben nicht verzichten, will sich eines kurzen Lenzes freuen, komme darnach, was immer mag. Und der feinfühlige, im innersten Kern gute Botho beginnt zu empfinden, daß er in diesem ganzen Verhältnis unendlich mehr empfängt, als giebt, daß Lene Eigenschaften besitzt, die auch ein dauerndes, die Seele erfüllendes Glück verbürgen würden. Er verspürt den gefährlichen Reiz eines echten Idylls gegenüber der großen, anspruchsvollen, dabei mannigfach zerklüfteten Welt, in der er lebt. Er kann im Ernst nicht daran denken, sich aus eben dieser Welt loszureißen und zu verbannen, aber er spielt doch

in Gedanken mit der ihn beschleichenden Versuchung. Rascher, als er selbst geglaubt hat, tritt die Notwendigkeit eines Abschiedes von Lene an ihn heran. Botho ist mit einer entfernten Verwandten, einem liebenswürdigen, sehr reichen Mädchen, zwar nicht verlobt, aber die beiderseitigen Familien haben die Heirat mit Käthe als wünschenswert und erfreulich längst geplant, und sowie der junge Offizier sich eingesteht, daß eine Heirat mit seiner bürgerlichen Geliebten unmöglich sei, hat er gegen die Verbindung mit Käthe nichts einzuwenden. Der schmerzliche Tag und Abend der Trennung von Lene wird, so gut es gehen will, überwunden, die Gewohnheit des Offiziers, sich gemeinsamen Anschauungen streng unterzuordnen, kommt Botho zu Hilfe, ein paar Wochen nach der Trennung ist er Bräutigam und nach einem Vierteljahr der Gemahl seines reizenden, hocharistokratischen Bäschens. Daß er im Grunde eine doppelte Schuld auf sich lädt und der Braut sein ganzes Herz nicht geben kann, kommt ihm zunächst nur halb zum Bewußtsein. Aber selbst in den Flitterwochen und stärker noch in der folgenden Zeit erkennt er, was er sich bereitet hat, erfüllt ihn die Erinnerung an das schlichte, ernste Kind aus dem Volke, das seiner eigenen schlichten, ernsten Natur so viel näher gestanden hat; mit immer wachsender Wehmut vergleicht er in den stillsten Stunden Vergangenheit und Gegenwart. Als echter Dichter hat Fontane der warmherzigen Berliner Arbeiterin nicht etwa eine widerwärtige Natur gegenübergestellt; Bothos junge aristokratische Frau ist eine reizende, neckische, koboldartige Erscheinung, gutherzig-oberflächlich, von der Familie und im Schoße des Reichtums verwöhnt, voll naiven Selbstbewußtseins, nicht ungebildet, aber ohne besondere Lust an der Bildung, eine Frau, die die Mehrzahl von Bothos Kameraden beglücken würde, deren Vorzügen er alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, deren beste Eigenschaften aber einen Mißklang mit seinem ernsten und schlichten Wesen geben. Sie „dalbert ein bißchen zu viel,“ sagt einer der in Bothos Hause verkehrenden Offiziere und trifft damit den wunden Punkt in der Seele des Freundes, wenn er auch nicht ahnen kann, daß es die Gestalt des ehedem geliebten und verlassenen Kindes aus dem Volke ist, die in Bothos Träume tritt.

Indes sich Botho solchergestalt mit Gespenstern der Vergangenheit herumschlägt, hat auch Lene bitteres zu durchleben. Sie hat alles vorher gewußt, aber doch ihre Stärke, es zu tragen, überschätzt, für sie ist es ein Glück, daß sie von früh bis spät arbeiten muß. Schließlich nähert sich ihr ein wackerer Mann, ein tüchtiger Maschinenbauer, der nebenbei ein wenig Sektierer, einer von den vielen Aposteln im Werkkittel ist, die neben und trotz den socialistischen Agitatoren auf Berliner Arbeiterkreise wirken. Gideon Franke weiß wohl und erfährt es zum Überfluß von Lene selbst, in welchem Verhältnis sie zu dem jungen Gardeoffizier gestanden hat, die ehrliche Wahrheit und trotz allem die Bravheit in dieser Natur überwinden seine Gewissensbedenken und rühren ihn. Er will Lene heiraten, aber sich zuvor mit

dem Baron auseinandersetzen, von ihm vernehmen, was dieser über die ehemalige Geliebte zu sagen hat. Ein wackerer Mensch, wie auch er ist, wartet er geduldig, bis ihm eine Badereise der jungen Freifrau Käthe die erwünschte Unterredung mit deren Gemahl gestattet. Denn der fromme Maschinenbauer beabsichtigt nichts Unliebsames und vergewissert sich in der einen Unterredung, die er mit Botho hat, daß auch der ehemalige Geliebte über Lene nur Gutes, nur das Verheißungsvollste zu sagen weiß. Gideon Franke entscheidet sich rasch und heiratet die Verlassene. Der junge Offizier aber, der fühlt, daß er dem neuen Paare, seinem eigenen Weibe und sich selbst etwas schuldig sei, verbrennt das letzte äußere Andenken an sein ehemaliges Verhältnis, die wenigen Briefe der armen Lene, die er bisher noch im geheimsten Fach seines Schreibtisches heilig aufbewahrt hatte, und nimmt sich vor, zu vergessen. Allein wie ein Klang, der noch lange nachzittern wird, berührt uns die Schlußscene des Romanes. Botho und seine anmutige junge Frau sitzen mit den Morgenzeitungen beim Frühstück, Käthe findet in den Zeitungen eine Heiratsanzeige, die ihr auf die Namen hin höchst komisch erscheint: „Gideon Franke, Magdalena Franke.“ „Gideon — welch lächerlicher, seltsamer Name!“ — „Was hast du nur?“ entgegnet ihr Gemahl. „Gideon ist besser als Botho!“

Fontane selbst reflektiert nicht über das Dargestellte, aber sein Held, der junge Offizier, hat reichliche Gelegenheit dazu, und in der Auseinandersetzung mit einem jüngeren Kameraden, der gleich ihm eine Art wilder Ehe eingehen will, findet Botho Anlaß, sich über die Schwere und die langdauernde Nachwirkung solcher Irrungen, wie sein Verhältnis mit Magdalene eine war, aufs nachdrücklichste auszusprechen. Daß Zustände und Verhältnisse wie die hier geschilderten mit dem gewaltigen und für alle geltenden Gebote: „Du sollst nicht ehebrechen!“ nicht aus der Welt geschafft werden und der Dichter ein Recht, ja unter Umständen eine Pflicht hat, sie darzustellen, soll keineswegs geleugnet werden. Auch wird wohl schwerlich jemand, der sich den Roman mit all seinen Episoden gegenwärtig hält, Fontane beschuldigen, er habe bedenkliche Verhältnisse idealisieren, eine häßliche Wirklichkeit verschönern wollen. Das Verhältnis zwischen Botho und Lene ist freilich durch wirkliche Empfindung, durch einen Überschuß von redlichem, einfachem Sinn in Botho, von selbstvergessener Hingebung in Lene poetisch geadelt, allein der Erzähler vergißt nicht, welche Gestalt derlei Verhältnisse in der Regel haben. Die Gärtnersfrau Dörr, die der armen Magdalena fortgesetzt von „ihrem Grafen“ erzählt, die „Damen“ der Offiziere, die Botho und Magdalene auf ihrer letzten Landpartie überraschen und von denen die beste nichts anderes will, als mit ihrem Liebeslohn eine Destillation errichten und einen Witwer heiraten, die beste der armen Lene sagt: „Sie thun es aus Liebe, Kind — dann ists schlimm!“ bilden insgesamt eine böse Folie für das Paar, dessen selbstheraufbeschworenes Geschick

uns Anteil einflößen soll und wirklich einflößt. In dem Bewußtsein, alle Berliner Kreise und Zustände besser zu kennen als die Dutzenderzähler, mit einer virtuosen Sicherheit ausgerüstet, die ein Frühstück von Gutsbesitzern und Gardeoffizieren im elegantesten Weinhause Berlins eben so leicht und lebendig vorführt, als die Unterhaltungen von Berliner Droschkenkutschern und Marktweibern, von dem geheimen Reiz des Enthüllens und Vorführens unbekannter Momente gestachelt, thut Fontane in der Schilderung der Wirklichkeit entschieden zu viel, indem er nicht bloß charakteristische, für das Verständnis der Handlung und der Menschen wichtige Züge wiedergiebt, sondern in episodischen Scenen Beobachtungen aller Art verwertet. Die ehelichen Auseinandersetzungen zwischen dem geizigen Gemüsegärtner Dörr und seiner Ehehälfte, die endlose Droschkenfahrt Bothos zum Kirchhof am Kreuzberge, eine ganze Reihe anderer feinkolorierter Beigaben können höchstens von dem Standpunkte aus belobt werden, daß sie die Atmosphäre wiedergeben helfen, innerhalb deren die Handlung vor sich geht und möglich ist. Aber die Atmosphäre ist ein vieldeutiges und namentlich vom Naturalismus mißbrauchtes Wort, und jeder gestaltungskräftige Dichter von künstlerischem Sinn und Gepräge, wie Fontane unzweifelhaft einer ist, sollte sich wohl hüten, der „Luft" allzugroße Wichtigkeit beizulegen und jede Beobachtung, jedes Stück Schilderung, das sich zufällig mit seiner Geschichte verbinden läßt, für Luft zu halten, die zur vollen Realität gehöre. Wohin sollen wir kommen, wenn das schlechthin Nichtige, platt Äußerliche, gemein Alltägliche immer breiteren Raum in der Darstellung erlangt, wenn sich die Trivialität der Schnellphotographie auf Schriftsteller von Fontanes Geist und Meisterschaft berufen kann? Gewiß wird alles, was von dieser Art in „Irrungen—Wirrungen" enthalten ist, durch die gehaltvollen und künstlerisch berechtigten Teile des kleinen Romanes aufgewogen, gewiß versteht Fontane selbst die häßlichen, staubigen Episoden durch seine Kunst des Vortrages und namentlich durch die Kunst der Wiedereinfugung in das Ganze annehmbar zu machen. Doch daß es für Fontane ein Kinderspiel ist, Paul Lindau nach der einen und Max Kretzer nach der anderen Seite hin zu übertrumpfen, glaubt ihm ohnehin jedermann und daß hierin eine poetische Aufgabe und ein künstlerisches Ziel läge, wird er selbst nicht glauben.

„Stine" ist in gewissem Sinne ein Seitenstück zu dem kleinen Roman „Irrungen—Wirrungen". Der Name ist die berlinische Abkürzung für Ernestine, und Ernestine eine hübsche, junge Arbeiterin, die das zweifelhafte Glück hat, die Neigung eines jungen Grafen Waldemar Haldern zu gewinnen. Trotz ihrer guten Vorsätze, sich zu halten, hat sie es nur der Eigenart und der besonderen Sinnesweise des jungen Mannes zu danken, daß sie vor den Schicksalen ihrer schönen Schwester Pauline bewahrt bleibt, die als Witwe Pittelkow die unterhaltene Geliebte eines älteren Grafen Haldern, des Onkels von Waldemar, ist. Der einsiedlerisch und ohne innere

Befriedigung seine Tage hinspinnende, dazu kränkliche Graf Waldemar faßt zuletzt den Entschluß, Stine zu heiraten, schlägt den Widerstand, den er bei seiner Familie findet, nicht hoch an, scheut ihn wenigstens nicht, erliegt aber der grausamen Enttäuschung, die ihm Ernestine bereitet. Denn sie lehnt es rund ab, seine Frau zu werden. „Dadurch, daß man anspruchslos sein will, ist man es noch nicht, und es ist ein ander Ding, sich ein armes und einfaches Leben ausmalen oder es wirklich führen. Und für alles, was dann fehlt, soll das Herz aufkommen. Das kann es nicht, und mit einem Male fühlst du, wie klein und arm ich bin. Ich glaube, daß aus allem, was du vorhast, nur Unheil kommt, nur Enttäuschung und Elend."

Diese nüchterne, herbe Verständigkeit kommt aus dem Innersten von Stines Natur, kostet aber dem armen kleinen Grafen das Leben. Er hat so wenig Sonnenschein gehabt, daß er den letzten Strahl, der ihm noch genommen wird, nicht missen kann und seinem Dasein durch Gift ein Ende macht. Frau Pauline Pittelkow hat für ihre arme Schwester den Trost bereit: „Un bei allens is auch wieder 'n Glück. Jott, er war ja so weit janz gut, un eigentlich ein anständiger Mensch un nich so wie der Olle, der ans Ganze schuld is; warum hat er'n mitgebracht? Aber viel los war nich mit ihm; er war man doch miesig." Der Leser aber teilt die Empfindung, die Stines gemeine Wirtin als Chorus ausspricht: „Die wird nich wieder." Stine hat auf ihre Art recht gehabt, als sie die thörichte Heirat ausschlug, jetzt ist sie ins Unrecht gesetzt und wird sich damit nicht abfinden können.

In den Rahmen dieser einfachen Geschichte stellt Fontane nun eine Folge von Scenen hinein, die von seiner genauen Kenntnis aller Untiefen und wunderlichen Widersprüche des Berliner Lebens zeugen. Von der Anmeldung des alten Grafen Haldern bei Frau Pauline Pittelkow und dem Abendessen in deren Wohnung an bis zur Rückkunft der armen Stine von der Leichenfeier ihres kleinen Grafen werden wir vollständig in die schwüle Atmosphäre großstädtischer Not und großstädtischer Fäulnis versetzt. Mit einer erschreckenden Deutlichkeit führt die Erzählung die wunderbare Mischung ursprünglicher Bravheit, eines gleichsam unverwüstlichen Kernes und laxer Fügung in die hergebrachte Unsitte vor. Diese Pauline ist leider eine nur zu lebenswahre Gestalt, sie, die ohne großes Widerstreben die Maitresse des alten Grafen Haldern ist, den sie selbst „alter Ekel" betitelt, die sich bei ihrer Kaffeekanne und Kuchen wohl sein läßt und ihrem Grafen berlinische Grobheiten sagt, verleugnet auf der anderen Seite ihre ererbten und gleichsam nur beiseite gelegten bürgerlichen Ideale nicht. Als sie der „alte" Graf Haldern beschuldigt, dem Verhältnis zwischen seinem Neffen und ihrer Schwester Vorschub geleistet zu haben, enthüllt sie ihre innerste Seele in dem Ausbruch: „Und nu hören Sie mal ein bißchen zu. Hier drüben wohnt ein Schlosser, ein Kunstschlosser, und hat 'nen Neffen, einen aller=

liebsten Menschen, der bei den Maikäfern gestanden — aber jetzt is er wieder ins Geschäft. Der war letzten Sommer immer um die Stine 'rum, und wenn der das Mächen nimmt, dann geh ich nächsten Sonntag in'n Dom oder zu Büchseln und weine mir aus und danke dem lieben Gott für seine große Gutthat un Gnade, was ich nu schon eine gute Weile nich gedhan habe." Auch die Vorstadtschauspielerin Wanda Grützmacher und anderseits der „alte" Graf Haldern und der „Papageno" getaufte Baron sind vollkommen durchgeführte Gestalten, in deren an sich nicht erfreuliche Existenz man klar hineinblickt, deren Thun und Treiben wie deren Seelenregungen uns nach Ursprung, Anlaß und Zusammenhang verständlich werden. Wie gesagt, gegen die Deutlichkeit und Wirklichkeit der Sitten- und Menschendarstellung in „Stine" läßt sich nichts erinnern, der Unterschied zwischen der künstlerisch sicheren Zeichnung und Farbengebung Fontanes und den zahlreichen Sudeleien, die sich Berliner Lebensbilder nennen, kommt uns keinen Augenblick aus dem Bewußtsein.

Dennoch müssen wir immer wieder die Frage aufwerfen, was denn die fortgesetzte Vorführung gerade dieser Lebenserscheinungen, die Bevorzugung gerade solcher Scenen und Motive bedeuten, welche innere Genugthuung sie dem Dichter und welche dem Leser gewähren soll? Die Treue der Beobachtung und die Leichtigkeit ihrer Wiedergabe bleiben unter allen Umständen Vorzüge. Aber sie ersetzen die freie Schöpfungslust nicht, mit der sich der Dichter den glücklichen, ihn wahrhaft ergreifenden Stoff in der Phantasie zum eigenen Erlebnis gestaltet. Von der Wahrheit und Wärme dieses inneren Lebens und Erlebens hängt nach wie vor die Stärke und Nachhaltigkeit poetischer Eindrücke ab; der Anteil, den Zustände und Menschen wie die in „Stine" geschilderten erwecken, kann sich nicht zur vollen Mitempfindung erheben, und wenn zur Mitempfindung, nicht zur poetischen Wirkung.

Der inhaltreichste und in seiner Weise vortrefflichste von Fontanes Berliner Gesellschaftsromanen „Frau Jenny Treibel" (1892), verdient, was Schärfe des Blickes, Fülle der Beobachtung, Reife des Urteils, Mannigfaltigkeit des gespiegelten Lebens anlangt, wohl ein Meisterwerk genannt zu werden, ein Lebensbild, dessen Treue nicht in Zweifel gezogen werden kann, wie es auch um seine poetische Wirkung stehen mag. Der Roman hat vor den Elendsschilderungen und den Genialitätsfratzen des Tages wenigstens das voraus, daß er seine Gestalten und Situationen Lebenskreisen abgewinnt, aus denen nach der Versicherung jüngster Ästhetiker nichts mehr zu holen ist, und daß er schlicht und ruhig wunderlich widerspruchsvolle moderne Verhältnisse schildert, aus denen sich eine Art von Handlung und jedenfalls eine Reihe fesselnder Vorgänge ergiebt.

Wenn man will, kann man sagen, daß in diesem Berliner Gesellschaftsroman nichts weiter vorgehe als zwei Verlobungen einer Berliner Gymnasial-

professorstochter, von denen die eine still erwürgt und begraben wird, während die andere zur Heirat führt. Mit einem Diner, das die erste Verlobung vorbereitet, beginnt, mit einem Hochzeitsessen im Englischen Hause schließt der Roman, und dazwischen liegen nicht Mord noch Selbstmord, nicht Bankerott noch Verbrechen, nicht gewaltsame, noch unheimliche Scenen, sondern lauter Alltäglichkeiten: ein gelehrtes Kränzchen im Hause des Gymnasialprofessors, ein paar Unterredungen zwischen dem alten und dem jungen Ehepaar Treibel, ein Ritt nach Treptow, eine Partie nach Halensee, einige Geständnisse der Professorstochter an die alte Haushälterin ihres Vaters, eine Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn, zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter, zwischen der Titelheldin, ihrem Jugendfreunde und dessen Tochter, der Besuch eines neuernannten Oberlehrers bei seinem Onkel, eine Auseinandersetzung eines Vetters mit seiner von ihm geliebten Kousine — und doch ist eine Fülle von Menschenschicksal, eine bunte Musterkarte gut angelegter und durchgeführter Gestalten, eine außerordentliche Kenntnis des äußeren und inneren Lebens der Reichshauptstadt in allen gesellschaftlichen Schichten in den paar hundert Seiten zusammengedrängt. Es würde nicht leicht sein, in dem Stil der Überschriften altitalienischer Novellen eine Aufzählung des Hauptinhaltes zu geben.

Gleich im ersten Kapitel stellt sich die Titelheldin dar, Frau Kommerzienrat Jenny Treibel geborene Bürstenbinder, die nur in die Adlerstraße, wo der Materialwarenladen ihres Vaters gelegen hat, zurückkehrt, um Fräulein Corinna Schmidt, die Tochter ihres alten Anbeters Professor Wilibald Schmidt, zu einem Diner in der Villa Treibel einzuladen und bei dieser Gelegenheit kundzugeben, daß sie im Gegensatz zu der heutigen jungen Welt noch immer den Sinn für „das Ideale“ bewahrt habe. „Wenn mir nicht der Himmel, dem ich dafür danke, das Herz für das Poetische gegeben hätte, was, wenn es mal in einem lebt, nicht wieder auszurotten ist, so hätte ich nichts gelernt und wüßte nichts. Aber, Gott sei Dank, ich habe mich an Gedichten herangebildet, und wenn man viele davon auswendig weiß, so weiß man doch manches. Und daß es so ist, sieh, das verdanke ich nächst Gott, der es in meine Seele pflanzte, deinem Vater. Der hat das Blümlein groß gezogen, das sonst drüben in dem Ladengeschäft unter all den prosaischen Menschen verkümmert wäre.“ Sie deklamiert: „Ach, meine liebe Corinna, glaube mir, kleine Verhältnisse, das ist das, was allein glücklich macht.“ Aber sie sitzt breit und fest in ihrer Villa zwischen der Köpnicker Straße und der Spree und kann es nicht verwinden, daß ihr Gatte bei der Anlage des Hauses nicht für einen Nebeneingang gesorgt hat „für Küchenjungen und derart Leute“, sie thront bei ihren vortrefflichen Diners nicht nur im Brokatkleide und mit Diamantohrringen, sondern auch mit aller Sicherheit und Liebenswürdigkeit einer geborenen Millionärin. Sie läßt sich beim Kaffee zum Vortrag ihrer Lieder auffordern und singt

mit dünner Stimme und sentimentalem Ausdruck ein Lied, ihr Lied, das Wilibald Schmidt vor dreißig und mehr Jahren an sie gedichtet hat:

Geben, nehmen, nehmen, geben,
Und dein Haar umspielt der Wind,
Ach, nur das, nur das ist Leben,
Wo sich Herz zum Herzen find't!

Sie empört sich über die anmaßliche Tugend und Reinlichkeit ihrer Hamburger Schwiegertochter, sie betrübt sich über die mangelnde Genialität ihrer Söhne, aber alles, alles ist Schein und Phrase. Sie schmeichelt der anmutigen und klugen Corinna Schmidt und täuscht diese zwar nicht vollständig über ihren Charakter, aber flößt ihr doch den Mut zu der Erwartung ein, sie, die sentimentale Kommerzienrätin, zur Schwiegermutter erobern zu können. Denn Fräulein Corinna Schmidt ist zwar von Haus aus eine prächtige Natur, nach dem frühen Verlust der Mutter neben einem allzu zärtlichen Vater in zu großer Unabhängigkeit erwachsen, emanzipiert, aber doch nicht in schlechtem Sinne, gut gebildet, nicht verbildet, sie ist heiter ohne Albernheit, selbstbewußt ohne Überhebung, leider trotz all dieser guten Seiten von der schlimmsten Krankheit der Zeit, dem Hang zum Wohlleben, zum äußerlichen Luxus ergriffen. Sie verkehrt mit so vielen reichen Leuten, daß ihr gleichsam unwillkürlich die Äußerlichkeiten ihres behaglich bürgerlichen Daseins widerwärtig geworden sind. „Ich halt es mehr mit Bonwitt und Littauer als mit einer kleinen Schneiderin, die schon um acht Uhr früh kommt und eine merkwürdige Hof- und Hinterstubenatmosphäre mit ins Haus bringt und zum zweiten Frühstück ein Brötchen mit Schlackwurst und vielleicht auch einen Gilka kriegt." Sie weiß sehr gut, daß ihr Vetter, der Oberlehrer Marcell Wedderkopp, eine ehrliche warme Neigung für sie hegt und für sich kein besseres Glück weiß, als sie zur Frau zu gewinnen, aber wie Marcell ganz richtig sagt: eine lichterlohe Leidenschaft kann er in ihr nicht entzünden. „Vielleicht ist sie solcher Leidenschaft nicht einmal fähig; aber wenn auch, wie soll ein Vetter seine Kousine zur Leidenschaft anstacheln? Das kommt gar nicht vor." Und so schlägt Fräulein Corinna, der natürlich Marcell Wedderkopp im Grunde viel mehr gilt, als der gutmütige aber schwache Leopold Treibel, die bescheidene Zukunftsaussicht in den Wind und jagt der Hoffnung auf eine Villa, eine Equipage und unbeschränkte Eleganz der Toilette nach. Ihr Vater, der alte Romantiker und vielseitige Philologe Wilibald Schmidt, weiß allerdings von vornherein ganz genau, wie die wunderliche Konstellation, unter der die Schicksale Marcells und Corinnas zu stehen scheinen, enden wird. Er ist der einzige, der die Treibels und jedenfalls seine Freundin und ehemalige Geliebte Jenny ganz genau kennt und mit unbarmherziger Kritik seinem Neffen Marcell erklärt: „Ich habe das Glück gehabt an mir selbst und zwar als

Objekt und Opfer das Wesen meiner Freundin Jenny studieren zu können. Jenny Bürstenbinder, das ist ihr Vatersname, wie du vielleicht schon weißt, ist der Typus einer Bourgeoise. Es ist eine gefährliche Person und um so gefährlicher, als sie's selbst nicht recht weiß und sich aufrichtig einbildet, ein gefühlvolles Herz und vor allem ein Herz „für das Höhere" zu haben. Aber sie hat nur ein Herz für das Ponderable, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt, und für viel weniger als eine halbe Million giebt sie den Leopold nicht weg, die halbe Million mag herkommen, woher sie will. Und dieser arme Leopold selbst! So viel weißt du doch, der ist nicht der Mensch des Aufbäumens oder der Escapade nach Gretnagreen. Ich sage dir, Marcell, unter Brückner thun es Treibels nicht, und Koegel ist ihnen noch lieber. Denn je mehr es nach Hof schmeckt, desto besser. Sie liberalisieren und sentimentalisieren beständig, aber das ist alles Farce; wenn es gilt, Farbe zu bekennen, dann heißt es: Gold ist Trumpf, und weiter nichts."

Die Ereignisse geben dem gescheiten alten Herrn und behaglichen Egoisten vollständig recht. Zunächst bezaubert Corinna Schmidt „diesen armen Leopold" allerdings so, daß er bei der Rückkehr von einer Partie an den Halensee sich in aller Form mit ihr verlobt und ihr schwört, diesen Bund auch gegen den Widerstand seiner Mutter durchzufechten. Aber schon am Abend und als er seine Verlobung mit der Professorstochter erklärt, läßt die Kommerzienrätin jede Maske fallen. Man merkt, daß ihr nie auch nur im Traum der Einfall gekommen ist, ihr Sohn könne sich erkühnen, eine anmutige aber vermögenslose Frau ins Haus zu bringen. Sie, die eben noch zu sich selbst gesagt hat: „Kommerzienrätin, und immer wieder Kommerzienrätin. Es geht nun schon in das zehnte Jahr, und er rückt nicht höher hinauf trotz aller Anstrengungen. Und wenn es so bleibt, und es wird so bleiben, so weiß ich wirklich nicht, ob nicht das andere, das auf Kunst und Wissenschaft deutet, doch einen feineren Klang hat. Ja den hat es. Und mit den ewigen guten Verhältnissen! Ich kann doch auch nur eine Tasse Kaffee trinken, und wenn ich mich zu Bett lege, so kommt es darauf an, daß ich schlafe. Birkenmaser oder Nußbaum macht keinen Unterschied, aber Schlaf oder Nichtschlaf, das macht einen. Und auch die Kinder wären anders. Wenn ich die Corinna ansehe, das sprüht alles von Lust und Leben, und wenn sie bloß so macht, so steckt sie meine beiden Jungen in die Tasche. Mit Otto ist nicht viel, und mit Leopold ist gar nichts!" sie schäumt trotz alledem jetzt vor Erbitterung, nennt die Verlobung ihres Sohnes mit der vielbelobten Corinna einen Unsinn, einen Skandal, spricht von dem Undank Corinnas und von einer „gesellschaftlich heraufgezogenen Person" und weiß auf einmal ganz genau, was die Fundamente sind, „die das Leben tragen, und ohne die es kein rechtes Glück giebt." Vergebens, daß ihr der eigene Gatte, der wackere Fabrikherr und Kommerzienrat Treibel, der sich ein Stück

Herz, ein Stück unbefangenen gesunden Menschenverstandes ins Protzentum hinein gerettet hat, zu Gemüte führt: „Nimm dich in acht, daß aus der bloß eingebildeten Blamage eine wirkliche wird. Du bist auf dem besten Wege, mich und dich in eine unsterbliche Lächerlichkeit hineinzubugsieren. Wer sind wir denn? Wir sind weder die Montmorencys, noch die Lusignans, wir sind auch nicht die Bismarcks oder die Arnims oder sonst was Märkisches von Adel, wir sind die Treibels, Blutlaugensalz und Eisenvitriol, und Du bist eine geborene Bürstenbinder aus der Adlerstraße. Bürstenbinder ist ganz gut, aber der erste Bürstenbinder kann unmöglich höher gestanden haben, als der erste Schmidt. Und so bitt ich dich denn, Jenny, keine Übertreibungen." Aber die Frau Kommerzienrätin zeigt sich jeder Erwägung als der entscheidenden, daß Corinna keine halbe Million hat, völlig unzugänglich, und es ist das glänzendste Licht auf ihrem Charakterbilde, daß sie sich am nächsten Morgen in der Frühe hinsetzt und Fräulein Hildegard Munk aus Hamburg, die jüngere Schwester ihrer Schwiegertochter Helene, ins Haus Treibel lädt. Sie hat bis dahin über die „Hamburgerei" Helenens nur gespottet, hat sich gegen deren Lieblingsgedanken, ihre junge Schwester mit dem Schwager Leopold zu verbinden, energisch gewehrt, hat erklärt, daß sie an einer solchen Schwiegertochter und einer solchen Enkelin gerade genug habe, und daß sie den armen Jungen, den Leopold, etwas passender als in der Familie Munk unterbringen möchte. Jetzt verbündet sie sich mit Helene gegen diese „schreckliche Person, diese Corinna" und stülpt dem Gemahl und dem Sohne ihren neuen Plan und die vernünftige Verbindung förmlich über den Kopf. Zwar irrt sie sich, wenn sie glaubt, daß sie Corinnas Vater „am Bändel" habe, und muß aus einer Redeschlacht im Hause des Professors, wo ihr Corinna mit berechtigtem Stolz entgegentritt, völlig geschlagen und ziemlich gedemütigt abziehen. Aber auch Corinna erfährt zur gerechten Strafe ihrer falschen Schätzung der Lebensgüter, daß Frau Jenny Treibel in der Burg ihrer Geldvergötterung so sicher und fest sitzt, wie ein Gläubiger in seinem Gottvertrauen.

Leopold Treibel ist ein viel zu wackerer junger Herr, um seinem gegebenen Wort untreu zu werden, und ein viel zu schwacher Pinsel, um seiner Mutter gegenüber zu einem Entschluß zu kommen. Er getraut sich nicht Corinna zu sehen und schreibt ihr nichtssagende Briefe, und sie — ist doch zu stolz, eine zu feine und ehrliche Natur, um alle Mittel anzuwenden, mit denen sie selbst den schwachen Mann festhalten könnte. Wie ihr Vater sagt: „Nach einer kurzen Abirrung ist ihr mit einem Male klar geworden, was es eigentlich heißt, wenn man mit zwei Familienporträts und einer väterlichen Bibliothek in eine reiche Familie hineinheiraten will. In eine Herzogsfamilie kann man allenfalls hineinkommen, in eine Bourgeoisfamilie nicht." Und da zum Glück Vetter Marcell, der kluge, brave und liebevolle, auf die Abirrung der Phantasie seiner schönen Base kein Gewicht legt, sich vielmehr

von Herzen freut, daß sich Corinna auf sich selbst besinnt, Leopold abschreibt und damit natürlich zu ihm zurückkehrt, so giebt es am Ende eine fröhliche Hochzeit, die Neuvermählten reisen nach Oberitalien ab, und Frau Kommerzienrat Treibel samt Familie (Leopold natürlich ausgenommen) nimmt an dem glücklichen Abschluß der Sache huldvollst Anteil.

Die Meisterschaft Fontanes bewährt sich vor allem darin, wie er in diesen leichtgeschnitzten und einfachen Rahmen zwanglos eine Reihe von Gestalten hineingestellt hat, die fast alle Typen der mittleren Berliner Gesellschaft sind, alle mit großer Liebe und dabei doch mit einem Anflug von leiser und milder Ironie behandelt erscheinen. Frau Jenny Treibel allerdings fordert mit ihrer Herzenskälte, ihrem tief im Blute liegenden Protzentum und ihrer Selbstbelügung zur stärksten Satire heraus, allen übrigen Gestalten kommt ein gewisser Humor und die Billigkeit geistesreifer und lebensfrischer Altersanschauung zu gute. Das ganze Schmidtsche Haus und vor Vater und Tochter noch die unbewußt verständige und überall den Nagel auf den Kopf treffende Frau Schmolke, eine humoristische Figur ersten Ranges, mit ihren steten Erinnerungen an ihren verstorbenen Gatten, den Schutzmann Schmolke, der gescheite und warmherzige Marcell Wedderkopp, dessen Oberlehrerbewußtsein durchaus nichts verletzendes und nichts beschränktes hat, und dem man eine noch warmblütigere Frau gönnen möchte, als er an Corinna gewinnt, die drei männlichen Treibels, Frau Helene Treibel, geborene Munk, die „sieben Waisen Griechenlands“, die bei Schmidt Oderkrebse essen, Trarbacher trinken, und von denen wir auch die kennen lernen, die zufällig nicht da sind, selbst Episodenfiguren wie Fräulein Honig, der frühere Opernsänger und gegenwärtige Millionär Adolar Krola, der Lieutenant a. D. Vogelsang und der Liverpooler Kaufmann Mr. Nelson stehen in voller Deutlichkeit vor uns. Und die Atmosphäre, in und aus der sie leben, wird mit wenigen sicheren Strichen hingezaubert. Die Beobachtungsfülle und das Gruppierungstalent des Schriftstellers reichen sich die Hand, um ein scheinbar ganz absichtsloses Gebilde herzustellen, dessen Wirkung unbedingt gesichert ist.

Freilich läßt sich nicht verkennen, daß diese Wirkung eine doppelte, grundverschiedene sein kann. Denn der Gesamteindruck von „Frau Jenny Treibel“ ist doch der einer Gesellschaft ohne Ideale, ohne Glauben, ohne tiefreichende Überzeugungen; die Philologen mit ihren Gesprächen über Schliemann und Mykenä, mit ihren Schulerinnerungen, ihren litterarischen Plaudereien sind die einzigen in ihr, die wirklich geistige über die Alltäglichkeit und den augenblicklichen Genuß hinausreichende Interessen haben. Man kann mit Wilibald Schmidt überzeugt sein, daß seinem Neffen und nunmehrigen Schwiegersohn Marcell die Universitätsprofessur künftig nicht fehlen wird. „Und sehen Sie, liebe Schmolke, das ist das, was ich eine gute Partie nenne.“ Man muß auch wünschen, daß es so komme, denn wenn auch Corinna schließlich hat einsehen lernen, daß die Befriedigung ihres

Sinnes für Äußerlichkeiten „zu teuer erkauft werden kann“, so wird sie doch ihren Gemahl vorwärts und in die Höhe drängen, und es ist jedenfalls ein Glück für ihn, daß er schon auf gutem Wege ist. Die auflackierten Nichtigkeiten, mit denen die meisten Menschen der hier gespiegelten Kreise ihre Tage verbringen, der Mangel an größeren Gesinnungen und Zielen — wären es immerhin nur rein weltliche Ziele —, die seltsame Mischung von innerer Kälte und boshafter Nachrede über den Nächsten mit einem Restchen Gutmütigkeit wirkt auch in der halb ironischen, halb teilnehmenden Wiedergabe Fontanes nicht eben erquicklich.

Ist schon in Frau Jenny Treibel die fortlaufende Romanhandlung auf ein Minimum beschränkt, tritt hinter Charakteristik und Sittenschilderung weit zurück, so ist dies in dem Roman „Die Poggenpuhls“ (1897) noch weit mehr der Fall. Fontanes wachsende Abneigung gegen das gewaltsam Komponierte, Unnatürliche scheint sich hier zur Gleichgiltigkeit gegen die natürliche Folge der Dinge, die natürlichen Verknüpfungen der Lebensverhältnisse und Schicksale gesteigert zu haben. Fragt man, was in dem Roman vorgehe, so muß die Antwort lauten: der Besuch eines jungen Offiziers bei seiner in Berlin lebenden und mit schmaler Einnahme sich durchdrückenden Familie — Mutter und drei Schwestern — das Zusammentreffen dieses Besuches mit einem kurzen Berliner Aufenthalt eines in Schlesien lebenden Onkels Generalmajor a. D. „Onkel Eberhard“ läßt, nachdem er mit dem Neffen Leo und seinen Nichten eine Vorstellung der Wildenbruchschen „Quitzows“ besucht und mit ihnen in einem Restaurant der Charlottenstraße soupiert hat, den Rest eines neuen Hundertmarkscheines in den Händen des glücklichen Lieutenants, der andern Tages nach Thorn zurück muß, und nimmt eine der drei Nichten, Sophie von Poggenpuhl, nach seinem schlesischen Gute Adamsdorf mit. Sophie malt dort Bilder für eine Dorfkirche, vom Januar bis zum September werden zwischen Berlin und Thorn, Berlin und Adamsdorf verschiedene charakteristische Briefe gewechselt; im September erkältet sich der Generalmajor bei der Heimfahrt von einer Sedanfeier und stirbt. Die Damen der Familie Poppenpuhl kommen zur Bestattung des Schwagers und Onkels nach Adamsdorf, die Witwe des Generals überweist ein bescheidenes Kapital an Schwägerin und Nichten, und die Poggenpuhls kehren in die alten Verhältnisse mit neuer Zuversicht und gestärkter Hoffnung für die Zukunft der beiden im Regiment von Trzynbiatowski dienenden Brüder Lieutenants (von denen wir den älteren Wendelin gar nicht zu sehen erhalten und ihn doch lebendig vor uns sehen) nach Berlin zurück. Der Hauptwert dieser überaus einfachen Erfindung liegt natürlich in der Treue der Einzelschilderungen, in dem warmen Anteil, den der Dichter an bescheidenen, aber unter dem Einfluß besonderer Überlieferungen und Lebensbedingungen stehenden Existenzen nimmt. Die wunderliche Mischung idealer und materieller Motive in der Lebenshaltung einer armen adligen

Offiziersfamilie, die Bravheit und Liebenswürdigkeit, die durch all ihr Gehaben, bis auf das Verhältnis zu dem alten Hausmädchen Friederike hindurchgeht, alles steht so greifbar vor uns, erweckt den Eindruck so strenger Wahrheit, daß sich dabei aufatmen läßt. Denn diese bis in die kleinsten Züge individuellen Gestalten sind in gewissem Sinne doch wieder Typen und stehen für das Schicksal und die menschlichen Eigenschaften von Tausenden. Sie stellen völlig untendenziös eine lebendige Widerlegung der flachen Lüge von der hoffnungslosen Korruption der oberen und mittleren Lebensschichten dar. In der kurzen Folge der Einzelscenen fehlt es nicht an Prachtstücken wie das Gespräch der Poggenpuhls mit dem zum Schauspieler Manfred verwandelten Herrn von Klessentin, die Unterredung der Schwestern Therese und Manon von Poggenpuhl im Park von Adamsdorf oder die letzte, die seelischen Tiefen einer vom Leben wundgeriebenen feinen Natur enthüllende Scene zwischen der Majorin von Poggenpuhl und ihren Töchtern. Alles dies läßt es vergessen, daß es sich hier doch nur um Ansätze zu einem Roman, um eine vorzügliche Exposition, nicht um einen Roman selbst handelt. Denn welches Princip oder Gefühl sollte die erzählende Dichtung verpflichten, auf die zusammenhängenden Handlungen Verzicht zu thun, in denen natürliche Entwickelungen, ja tiefere Gesetze des Lebens in ungesuchter Folge und Deutlichkeit zu Tage treten?

Daß Fontane selbst mit den „Poggenpuhls“ lediglich den Versuch einer Grenzerweiterung unternahm und die Ursächlichkeit und künstlerische Steigerung, soweit sie dem wahren Zusammenhang und der natürlichen Steigerung der Dinge entsprechen, keineswegs verwirft, erweist sein vorangegangener Roman „Effie Briest“, unter den Lebensbildern des Dichters aus der Welt der Gegenwart wohl das bedeutendste und stimmungsreichste — übrigens kein „Berliner“ Roman, insofern nur ein kleiner Teil der ganzen Erfindung in Berlin spielt — und die Sittenschilderung, so lebendig und anschaulich sie immer ist, tritt hinter die tiefere poetische Aufgabe zurück, die wohl gewagt, aber nicht unberechtigt geheißen werden darf. „Effie Briest“ ist die Geschichte einer jungen unglücklichen Frau, die ihr tragisches Geschick vor dem Erwachen ihres klaren Bewußtsein vorbereitet hat und zu einer Zeit, wo sie anfängt ihre Schuld im rechten Lichte zu sehen und sich innerlich darüber zu erheben, die Folgen einer frühen Verirrung auf sich zu nehmen hat. Die siebzehnjährige Tochter einer märkischen Adelsfamilie verlobt sich halb auf Zureden der brav verständigen und doch so thörichten Eltern, halb in bewußtlosem Ehrgeiz und phantastischer Vergnügungssucht mit dem viel älteren Landrat und späteren Ministerialrat von Instetten und heiratet in unreifer Jugend, ohne eigentlich Liebe für den stolzen und nach gewissen Seiten hin tüchtigen Streber zu empfinden. Während des ersten Ehejahres in einer kleinen Stadt an der Ostsee und in einem der leicht erregbaren Effie unheimlichen alten Hause versteht es Instetten nicht, das Herz seiner jungen

Frau zu gewinnen. Die Grundsätze, nach denen er ihre Erziehung leitet und ihr phantastisches Naturell in Schranken hält, reizen Effie zum Widerspruch, ja zum geheimen Widerstand. Ein weltgewandter Frauenverführer, Major Crampas, benutzt die haltlose Bestimmbarkeit der jugendlichen Frau, um sie in ein Verhältnis hineinzuziehen, das sie zuerst von der phantastischen Seite sieht, dessen eigentliches Wesen ihr erst lange, nachdem es zu spät ist, aufgeht. Effie klammert sich, aus dem schuldvollen Traum erwachend, an den ersten Rettungsanker, der sich bietet, an die Versetzung ihres Mannes nach Berlin. Sie versagt Crampas ein erbetenes letztes Wiedersehen und lebt nun jahrelang vorwurfsfrei, aber in beständiger geheim nagender Sorge vor einer Nachwirkung ihrer Schuld an der Seite ihres Gatten in der Hauptstadt. Sie selbst hat das Werkzeug für die späte Vergeltung, die Briefe des Majors aus jener unseligen Zeit, in traumhafter Thorheit in ihrem Nähtisch bewahrt. Ein Zufall bringt nach sieben Jahren die unseligen Zettel ans Licht. Innstetten hat einen Augenblick die menschliche Anwandlung und das Gefühl der eignen Schuld, sich zu sagen, daß er der Schuldigen verzeihen dürfte, ja sollte. Alsbald aber siegen doch standesmäßige Überlieferungen und die Wallungen der beleidigten Eitelkeit. Es folgt ein Duell, in dem der Ministerialrat den Major Crampas erschießt und die unvermeidliche Scheidung. Aus der Mitte der großen Welt wird Effie in die kümmerlichste Einsamkeit zurückgeschleudert, alles was ihr bleibt ist die Treue einer Dienerin und lange, lange währt es, bevor sich ihr Selbstgefühl gegen die Härte der Strafe, die ihr die Welt zuerkennt, siegreich erhebt. Als es aber geschieht, als schließlich Effies Eltern allmählich zur Erkenntnis ihres eigenen Schuldanteils am Unglück der Tochter gelangen und ihr ihr Haus liebevoll wieder öffnen, da breitet sich eine Art milden Abendrots über ein gescheitertes Dasein. Daß auch in diesem Roman sowohl die Vorgänge auf dem märkischen Gute und in dem wunderlichen pommerschen Hafenstädtchen, wie ein paar neue Bilder aus dem großen Bilderbuche der Reichshauptstadt mit feinen Zügen und in frischen Farben gemalt werden, daß die Schärfe der Beobachtung, die Treue der äußeren Darstellung nichts zu wünschen übrig lassen, tritt hinter die feine Beseelung der Hauptgestalt, hinter die tiefe Wahrheit des Konflikts zurück. Gewährt „Effie Briest“ keine poetische Erhebung, so liegt doch über dem Ganzen, ohne Beschönigung oder falsche Verklärung, ein Hauch milder Trauer, herzgewinnenden Anteils an der Verknüpfung menschlichen Irrtums und leidvoller Schuld. Auf dem Hintergrund des düstern Schicksals der jungen Frau wirken Lichter, wie die ritterliche Verehrung des trefflichen Alonzo Gieshübler, die einfache Treue der armen Roswitha, der mannhafte Entschluß des alten Briest, auf jeden Fall zu seinem Kinde zu stehen, mit verdoppeltem Glanze. Und alles in allem erscheint dieser Roman als eine Bürgschaft dafür, daß die uralt poetischen Motive, mögen sie auch die modernste Hülle tragen, die wirksamsten bleiben.

Dem Drange neuen „Rohstoff“ herbeizuschaffen, seither nicht behandelte Lebensverhältnisse in das Bereich der poetischen Darstellung zu ziehen, sucht Fontane des weitern in einer kleinen Gruppe von Erzählungen zu genügen, die das Gebiet der Kriminalerzählung streifen, doch freilich nur streifen, und in seiner Darstellung nicht nur psychologische Begründung, sondern auch eine Beleuchtung erhalten, die ganz neue Seiten an den Vorgängen erblicken läßt. Erhebt sich der kleine Roman „Unterm Birnbaum“ (1885), trotz aller Kunst der Detaillierung und des Vortrags, kaum über die Wirkungen der Verbrechergeschichte, und läßt in die grausigen Abgründe blicken, wo der Mord lediglich das Behagen und die dürftige Bequemlichkeit des Alltags retten soll, so steht der größere Roman „Quitt“ (1891) weit höher. Er beginnt in einem Dorf am Fuße des Riesengebirges, sein Held ist ein junger schlesischer Stellmacher, der unter den Görlitzern Jägern gedient und sich 1870 so ausgezeichnet hat, daß er das eiserne Kreuz tragen würde, wenn nicht sein Oberjäger Opitz, dem Lehnert Menz nicht unterwürfig und fügsam genug erschien, dagegen gesprochen hätte. Diese Erfahrung aus der Dienstzeit wirkt in das ganze spätere Leben des jungen Mannes hinüber, sein Unglück will, daß eben dieser Oberjäger als gräflicher Förster sein Nachbar geworden ist, und daß dessen Försterei zu Wolfshau dicht an Lehnerts vom Vater ererbte Stellmacherei stößt. Lehnert Menz hat die Anschauungen und Sitten der Grenzer, er ist im ganzen für Gesetz und ehrliche Arbeit, mag sich aber gelegentlich ein bißchen Paschen und Wildern nicht versagen und hält das für keine besondere Sünde. Neben ihm sitzt jedoch Opitz, die platte Feldwebelnatur, der ihn, weil er schon von den Görlitzer Jägern her weiß, daß der ländliche Stellmacher von der Größe des Försters nicht durchdrungen ist, haßt und jeden von Lehnerts Schritten belauert. Aus dem irregeleiteten Selbstgefühl beider Männer ist eine unüberwindbare Abneigung entstanden, die im Verlauf der Dinge auch der ausgleichenden und versöhnlichen Bemühungen des braven Predigers Siebenhaar spottet, schließlich dazu führt, daß Lehnert Menz den Förster im Gebirgswald niederschießt, seiner drohenden Verhaftung aber durch die Flucht nach Amerika entrinnt.

Sieben Jahre später finden wir den Flüchtling wieder, wie er nach mancherlei Erlebnissen in Dakota und Kalifornien durch einen Zufall, den er „Bestimmung“ nennt, mit dem Sohne eines deutschen Mennonitenpredigers auf der Eisenbahn zusammentrifft. Mit raschem Entschluß tritt er in die Mennonitenkolonie Nogat-Ehre und den großen Haushalt ihres geistlichen Führers, Obadja Hornbostel, ein. Der Vielumhergetriebene verlangt nach Ruhe und einem stillen Glück und bekämpft das Schuldbewußtsein, das sich in einzelnen Stunden in seiner Seele regt, mit Arbeit und Hoffnung. Denn Lehnert fühlt sich nicht bloß vom Atem evangelischer Liebe des alten Mennonitenhäuptlings angeweht, sondern hat gleich bei

der ersten Begegnung mit der jugendlichen Ruth Hornbostel, der jüngsten Tochter des Mennonitenpredigers, einen beglückenden Eindruck von ihrer Unschuld, ihrer fröhlichen und dabei klugen Gottkindschaft erhalten und faßte eine tiefe Neigung zu dem Mädchen. Er hofft und wird täglich gewisser, daß ihm vergeben sei, und daß er Ruth gewinnen dürfe. In dieser Zeit nun wird Ruths Bruder Toby von einer vorübergehenden Jagdleidenschaft ergriffen, wobei Lehnert, soviel es angeht, seinen Mentor abgiebt. Eines Tages jedoch, als Toby allein auszieht und sich im Waldgebirge verirrt, entsteht in der friedlichen Mennonitenniederlassung die Furcht, daß der junge Jäger verunglückt sei, und Lehnert eilt dem Bruder der Geliebten auf gefährlichen Pfaden zu Hilfe. Auf diesen Pfaden verunglückt er selbst, während sich Toby wohlbehalten bei den Seinen wieder einfindet. Lehnert stürzt von einer Felswand und stirbt ohne Menschenhilfe im Abgrunde, in der Seele die tröstliche Gewißheit, daß dies Ende die Sühne seiner Schuld in der alten Heimat sei. Obadja Hornbostel meldet in einem einfach ergreifenden Briefe das Geschehene nach Wolfshau, und die regelmäßig wiederkehrenden Berliner Sommergäste in dem Riesengebirgsdorfe haben Gelegenheit, den tragischen Ausgang eines Dramas zu besprechen, dessen Anfang sie sieben Jahre zuvor ergriffen und in ihrer Weise bewegt hat.

Diese kurze Wiedergabe des Hauptinhaltes kann schon um deswillen kein deutliches Bild von der Eigenart des Buches geben, weil die kräftigen Grundlinien einer klar entwickelten und durchgeführten Handlung von einer Fülle episodischer Bilder zwar nicht unterbrochen, aber umrankt sind. Wenn irgend etwas in dieser Geschichte nicht ganz anschaulich und gegenständlich wird, so ist es das Alltagsleben in der Mennonitengemeinde zu Nogat-Ehre. Darauf käme nicht viel an, denn schließlich ist es doch die Lichtgestalt Ruths und nicht das tägliche Singen und Beten der Taufgesinnten, durch die Lehnert in den innersten Kreis der Gemeinde hineingezogen und mit dem Bedürfnis auch nach religiösem Frieden erfüllt wird. Aber der sicheren Einzelschilderung des ersten Teiles gegenüber wird der verwöhnte Leser hier doch einen Abstand empfinden. Es hat eben seine Gefahren, die Phantasie allzu sklavisch an die Beobachtung zu fesseln und die Belebung jeder poetischen Darstellung lediglich von der äußeren Anschauung abhängig zu machen.

Blicken wir schließlich auf die ganze Gruppe dieser modernen Romane und Erzählungen, so sehen wir leicht, daß sie unendlich mehr als bloß neuer „Rohstoff" sind und dennoch nur teilweise zur rein poetischen Wirkung gelangen. Auf dem hier betretenen Wege wird dem Anschein nach so viel verloren, als gewonnen. „Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform. So haben die mehr oder weniger tabula rasa vorfindenden Quattrocentisten den Stoff geschaffen für das Vollendete, das nach ihnen kam und die Welt, nachdem jene Stoffspender schon halb vergessen waren, hat sich nachträglich zur Dankbarkeit auch gegen sie bekehrt." Man kann

es gelten lassen, daß in der Beobachtung und Schilderung des augenblicklichen Lebens nicht ängstlich um die Ausscheidung des Unvergänglichen aus dem Vergänglichen, des gehaltvollen Wesentlichen aus dem Leeren und Zufälligen gesorgt wird. Aber man wird sich doch des Eindruckes nicht erwehren können, daß gewisse Elemente und Erscheinungen des modernen großstädtischen Daseins jedes Versuches spotten, sie auch nur als „Stoff in Rohform" zu gewinnen. Diese Frage löst keine vorgreifende Kritik, sondern voraussichtlich erst eine längere Reihe von produktiven Versuchen und Anläufen. Was bei Fontane natürlicher Wuchs und lebendiger Drang ist, stellt sich bei zahlreichen anderen, die sich auf diesen Meister berufen, als ganz äußerliche Reflexion — purer Schneiderscherz mit Matthias Claudius zu reden — dar. Und selbst in einer Reihe von Fontanes Erzählungen mißt man ungern die erschütternde Kraft, die seelische Tiefe, die eine Schöpfung wie „Grete Minde" auszeichnet und zu der die Anlässe, die Gestalten und Handlungen doch auch im modernsten Leben vorhanden sind. Die belebende innere Wärme, deren Hauch uns noch in „Cecile" und „Irrungen—Wirrungen" und neuerlich wieder in „Effie Briest" wohlthuend berührt, müßte sich bei der fortgesetzten ausschließlichen Wiedergabe oder auch nur Bevorzugung einer im wesentlichen durchaus egoistisch-materialistischen Durchschnittswelt mehr und mehr verkühlen.

Die Berufung auf die Quattrocentisten in der Malerei, die unter den Apologeten der modernsten Litteratur üblich geworden ist, bleibt eine zweischneidige Waffe. Es mag auf sich beruhen, daß am Ende doch Giovanni von Fiesole, der Fra Angelico, der anders fühlte, strebte und schuf, als seine Florentiner Zeitgenossen, der weihe- und wirkungsvollste Künstler seiner Tage gewesen ist, daß die reinste Glorie des Nachruhmes gerade sein Haupt umstrahlt. Doch auch im Quottrocento zeitigte die allgemeine Bewegung nach dem Charakteristischen so überaus verschiedene Künstler und Schöpfungen, daß es unerlaubt ist, die Unterschiede der tieferen und edleren, und der flachen und gewöhnlichen Naturen allzugering anzuschlagen. Niemand wird Benozzo Gozzoli und Luca Signorelli in einem Atem mit Ghirlandajo oder gar mit Andrea del Castagno nennen. Wenn keine Rede davon sein kann, Fontane mit dem Haufen naturalistischer Darsteller, litterarischer, zumeist unreinlicher Augenblicksphotographen, jemals zu verwechseln, so dankt er dies nicht seiner nachdrücklichen Entschlossenheit in der Gewinnung neuen Rohstoffs, sondern inneren Eigenschaften, die ihn mit dem bleibenden großen Geiste und Zuge unserer Litteratur verbinden und die in alle Zukunft die wesentlichsten Eigenschaften eines Dichters bleiben werden.



Rudolf Baumbach

und

Heinrich Seidel.



Rudolf Baumbach.

Unter den zahlreichen Strömungen im Kunstleben und der Kritik der Gegenwart, die jedem unbefangenen Sinn ebenso unverständlich als widerwärtig erscheinen müssen, fällt der sinnlose Drang zu den großen Dimensionen, die anmaßliche Geringschätzung alles dessen, was man „Miniaturkunst“ zu nennen beliebt, besonders in die Augen. Wer Tropf genug ist, sich von Schlagworten einschüchtern zu lassen, wird nach und nach überzeugt, die Größe und gewaltige Ideenfülle der modernen Schöpferkraft vermöge sich nur im weitesten Raum auszuleben, das Publikum der gärenden und erregten Zeit bringe weder Sinne noch Seele für kleinere Darstellungen mit, die allgemeine Stimmung heische Überlebensgröße, das Neue könne sich nicht augenfällig und mächtig genug darstellen. Vor allen Dingen aber fehle in der Hast, der fieberhaften Geschäftigkeit der Gegenwart, den Menschen jede Neigung, sich in die Sammlung und Verinnerlichung hineinzusehen und hineinzuempfinden, die alle wirklichen Kunstwerke in kleinerem Rahmen auszeichnet. Unter all den windigen Argumenten, mit denen sich die Großmannssucht und die sensationshungerige Äußerlichkeit zu decken suchen, läßt sich das letztangeführte noch zuerst hören. Aber obwohl es leidlich scheint, steht's doch immer schief darum. Man muß in den modernen Kunstausstellungen gesehen haben, mit welchem Anteil, mit wie frohen, beglückten Gesichtern sich Hunderte und Aberhunderte zu Bildern in kleinstem Umfang, mit spannenlangen oder wenig größeren Figuren drängen, Bilder, aus denen lebendige Kraft und Meisterschaft, liebevoller Anteil, saubere und harmonische Malweise hervorleuchten, man muß gehört haben, mit welch unverhohlenem Entzücken und feiner Aufmerksamkeit für alle Einzelzüge die neuesten Schöpfungen von Dichtern gewürdigt werden, die zweifellos zur Miniaturkunst zählen, um zu wissen, daß das angebliche allgemeine Verlangen nach räumlich und zeitlich ausgedehnten Werken, die Gleichgültigkeit gegen die anspruchslose Vorzüglichkeit, eben auch eine Reklamefabel ist, wie manche andere. Die Gleichgültigkeit liegt meist auf der Seite der Tageskritik und so giebt es schon längst in Litteratur, Musik und bildender Kunst eine Reihe von Talenten, die die lebendigste und stärkste Wirkung auf ein gutes und urteilsfähiges Publikum hervorbringen, die ihren täglich wachsenden Kreis besitzen, an denen aber die Reklame und jene Kritik, die in jedem Lustrum eine neue Revolution in der Kunst ankündigt und nur für die Giganten

dieser Umwälzungen Augen und Ohren hat, gleichgültig oder mit flüchtig gönnerhaftem Lobe vorübergeht. Wo tagtäglich der Ossa auf den Pelion getürmt wird, kümmert man sich nicht um das kleine Volk, das im Thale unter Bäumen wohnt und Rosen pflegt.

Als Miniaturdichter sind im Augenblick nicht nur die Poeten verrufen, die in der That Vorliebe für die kleinen Formen der Poesie bewähren, sondern vor allem auch die, deren Naturell und Geistesart der pessimistischen Weltauffassung widerstrebt. Es ist ja vollkommen richtig, daß kein Darsteller des Gesamtlebens der Gegenwart, wenn er anders Augen hat, sich den düsteren und erschütternden Eindrücken der Zeit entziehen kann, und daß jeder Versuch zu Weltbildern im großen Stil Vorgänge, Gestalten und Gruppen spiegeln muß, die von gewissen Lebenskünstlern pessimistisch gescholten werden. Daraus folgt aber noch nicht, daß die poetischen Naturen unrecht hätten, die ihrerseits mit einer gewissen Lust und Beflissenheit die lichten, anmutigen Elemente vergangenen und gegenwärtigen Lebens auf sich wirken lassen. Solche Naturen schlechthin der Lüge zeihen, ihre bescheidene aber glückliche Wirkung als verderbliche zu charakterisieren, ist eben auch eine von den Sinnlosigkeiten, in denen sich die jüngsten „Bitteren“ gefallen. Meines Erachtens giebt es nur einen richtigen Maßstab, der an die liebenswürdigen und sonnig-heiteren Talente angelegt werden muß: ob ihre Frische und ungebrochene Lebenslust echt ist, ihre Bilder von wirklichem oder geborgtem Sonnenschein erwärmt und durchleuchtet sind, ihre Erfindungen und Menschengestalten aus unmittelbaren Natur- und Lebenseindrücken entstammen oder aus zweiter und dritter Hand überliefert werden. Was die Verfechter der streitenden Kunst die geschminkte Lüge nennen, wollen wir alle nicht, will mindestens keiner, dem es um eine ernste Kunst zu thun ist. Aber die Welt ist es müde, jeden, der die lichten Seiten und glücklichen Stunden des Daseins sieht und darstellt, der Lüge zeihen zu lassen, und die fortgesetzte Ächtung jeden frischen Hauches und jeder tröstlichen Empfindung kann höchstens zur Folge haben, daß eine Überschätzung der heiter anmutigen Talente eintritt, die im Zusammenhang der Litteratur nur ihr gutes Recht, aber keine ausschließliche Geltung beanspruchen.

Es ist nicht zu verkennen, daß die erfolgreichsten dieser Talente, die die deutsche Litteratur der Gegenwart besitzt: Rudolf Baumbach und Heinrich Seidel, trotz der inneren Verwandtschaft, daß sie im hellsten Licht wandeln, dem Dasein neue Reize abgewinnen und im Sinne der Giganten die „Miniaturkunst“ pflegen, dennoch einen gewissen, immer wiederkehrenden Gegensatz vertreten. Während der erstgenannte Dichter den Odem und die Bilder frischen ungebrochenen Lebens hauptsächlich in der Vergangenheit sucht, so freilich, daß ihm diese Vergangenheit nur ein treuer, klarer Spiegel des ewig Wiederkehrenden, Bleibenden, Dauernden in der Natur wie im Menschendasein ist, richtet der zweite seinen Blick fest in die Gegenwart,

in das Getriebe des Alltages, das sich für ihn wie für seinen Lieblingshelden Leberecht Hühnchen in einen Zauberwald mit tausend Wundern verwandelt. Beide Dichter sind selbständige Naturen, wenn sie aber doch einer Gruppe, wie sie die Litteraturgeschichte oft willkürlich genug bildet, hinzugefügt werden sollen, so steht Baumbach in der Nähe J. V. Scheffels und Seidel in der Nähe Storms. In Baumbach lebt jene Romantik fort, die aus der deutschen Natur und dem deutschen Gemüt selbst quillt und jedes Versuches, sie mit der katholisierenden Pseudoromantik zu verquicken, ebenso spottet, als der Anläufe, sie aus unserem Leben und unserer Dichtung endgültig zu verbannen. Daß diese Romantik das gesündeste reale Leben in sich schließt, ist ebenso natürlich, als daß auf den Gebilden des Realisten Heinrich Seidel, von denen ein guter Teil das heutige Berlin zum Schauplatz hat, ein Duft und Schmelz liegt, der aus der Vergangenheit zu stammen scheint, mit der Baumbachs Muse so vertraut ist. Schweift man vergleichend von den Dichtungen des einen zu denen des anderen, so spinnen sich eine Menge goldener Fäden von der Vergangenheit zur Gegenwart und umgekehrt. Und ist man eben recht dabei, die Unterschiede zwischen dem thüringischen und dem mecklenburgischen Dichter, zwischen dem Poeten, der ursprünglich Lehrer, und dem, der ursprünglich Ingenieur war, hervorzuheben, so muß man sich doch wieder des beiden gemeinsamen untrüglichen und feinen Naturgefühles und der Gemeinsamkeit warmer Lebensfreude erinnern, die uns bei Baumbachs Gedichten und Märchen, bei Seidels Geschichten und Genrebildern unwiderstehlich erfaßt.

Rudolf Baumbachs viel betonte Ähnlichkeit mit J. V. Scheffel stützt sich vor allem, um nicht zu sagen einzig, darauf, daß es dem sangesfrohen thüringischen Lyriker und poetischen Erzähler gelegentlich gefiel, die Maske des fahrenden Gesellen und Spielmanns vorzubinden, die auch Scheffel als Erbschaft der mittelalterlichen Vagantenpoesie überkommen hatte. Die „Lieder eines fahrenden Gesellen“, die „Spielmannslieder“ und „Thüringer Lieder“ schlagen den gleichen kecken, jugendfrohen und hellen Ton an, der die Lieder der fahrenden Kleriker und Schüler durchdrungen hat, sie sind aber keine Nachahmung, Nachbildung, klingen vielmehr voll aus einer sorglos liebenswürdigen Natur, aus dem Behagen eines geborenen Liedersängers heraus. Der Dichter nimmt für sich das Recht in Anspruch, zwischen Wald und Feld, zwischen Landstraße und Schenke, zwischen Lindengrün und Tanzplatz genau so leicht und munter, genau so übermütig sich vernehmen zu lassen, wie die fahrenden Gesellen alter Zeit. Wohlgemerkt für sich selbst, nicht für alle, sondern „jeder nach seiner Art“:

Nie werden Trauben süß und schwer
An Haselbüschen reifen,
Der Distelfink lernt nimmermehr
Wie eine Drossel pfeifen.

Sehnsüchtig klagt im Hollerstrauch
Das Nachtigallenmännchen,
Ich singe nach Vagantenbrauch
Beim Klapp der Deckelkännchen.

Der feilt an einer Elegie,
Der schmiedet eine Fabel,
Ich singe in die Winde, wie
Gewachsen mir der Schnabel.

Ich hab's gelernt im grünen Wald
Beim Rauschen alter Föhren,
Und wem mein Singsang nicht gefallt,
Der braucht nicht zuzuhören.

Die tiefe Anhänglichkeit des Thüringers an die grüne Waldheimat klingt durch Baumbachs gesamte Lyrik hindurch und giebt ihr den Grundton. Wenn er sich rühmt, daß ihm der Leichtsinn als Weggenosse zur Seite bleibt, wenn er erzählt, daß Herr Walther nicht vom Jungbrunnen trinken mag, weil er nicht mit dem jungen Leibe zugleich thörichten Knabensinn wieder gewinnen soll, so kennt er doch recht gut die Kehrseiten der lustigen Fahrt. „Nach sieben Jahren" (Dieweil der Star auf Reisen ging, hat Spatz Besitz genommen), „Irrung", „Wachtelschlag", „Erlkönigs Töchterlein", „Der Sommer geht zu Ende", „Der Holzwurm", „Johannistrieb", „Abend will es werden" sind echte Blüten der Stimmung, die ernst, wehmütig, aber nicht düster, nicht weltschmerzlich werden kann. Der Zug zum Lande der Buchen ist in ihm allmächtig, verläßt ihn weder im Hochgebirge noch unter den Wundern des Südens, und der Dichter ist in der That erst ganz er selbst, wenn der Wind von der Wartburg her weht, wenn er über den Rennsteig schreitet und in die Waldnacht taucht. Der Reichtum von Überlieferungen, Sagen, Märchen und guten Schwänken, den er sich angeeignet hat, wird flüssig und funkelt doppelt, wenn er ihn daheim birgt.

Schon in den lyrischen Sammlungen drängt es den Dichter, die poetische Schilderung der Heimat mit Abenteuern und Gestalten neu zu beleben, die ihn von Jugend auf umschwirrt haben. Zwar Stücklein wie „Die Sibylle" und „Das begrabene Lied" sind allgemein gehalten, aber Thüringer Waldhauch spürt man auch in ihnen. Mit Gedichten wie „Walpurgisnacht auf der Wartburg", „Der Brautquell", „Der alten Lene Heptameron", dem humoristischen „Kreo" und anderen ist er mitten in der thüringischen Phantasiefrische und Sagenlust; daß auch in diese sich der Ernst der Zeit hineindrängt, verrät die Wendung, die Baumbach im Phantasiestück „Spuk in Ruhla" der alten Märe vom Schmied von Ruhla giebt, verrät das schwermütige „Besser wenig, als nichts". Und daß der lebensfrische Poet kein Romantiker ist, der sich das Lob derer erwerben wird, die nach entschwundenen Herrlichkeiten seufzen, macht das satirische Gedicht „Aus der guten,

alten Zeit" rasch klar. Gleichwohl bewahrt sich Baumbach die volle Teilnahme für jedes wahrhaft poetische Element der Überlieferung, das noch lebendig ist, lebendig berührt und ergreift. Und in diesem Sinne müssen wir dem Gedicht „Frau Holde" unbedingt den Vorzug vor allen seinen kleinen epischen Dichtungen geben, „Frau Holde" ist ein Gestalt gewordener Sehnsuchtstraum aus der Zeit, da der Dichter sein grünes Werrathal verlassen hatte und ihm Landschaft und Menschen Thüringens in doppelt verklärtem Schimmer erschienen. Die alte Sage von Frau Holde ist hier mit einer schlicht menschlichen, ergreifenden Handlung verbunden, der Bergmann und Spielmann Frieder und seine Liebste, die blonde Schäfertochter Ilse, werden, trotz ihrer Bravheit und Treue, von einem schlimmen Schicksal ereilt. Frieder wird durch ungerechtes Gericht seiner Augen beraubt, Ilse bleibt dem Blinden treu und schickt sich an, ihm fürs Leben ihre Augen zu leihen. Aber ehe es zu so trüber Hochzeit kommt, sendet ihr Vater, der alte heilkundige Schäfer, sie am Sonnenwendtag zum Walde, kräftige Kräuter zu suchen. Das Kräutlein Augentrost kann sie nur am Holdestein finden, betäubt schläft sie im Mittagslicht auf den blühenden Matten ein, im Traum erscheint ihr Frau Holde, sie läßt der Schäfertochter ihre schimmernde Halle voll aller Reichtümer sehen und kündet ihr, daß die Schlüsselblume, die wenige Schritte von ihr blüht, mit ihren Wurzelranken den Schlüssel zu all den Herrlichkeiten umschließt, die Ilse eben geschaut hat. Entwurzelt vermag die Blume den Schatz im hohlen Stein zu heben, gebrochen erloschenes Augenlicht neu zu beleben. Das Traumbild entschwindet, mit leuchtendem Antlitz richtet sich das Mädchen empor, mit falkenhellen Augen späht sie umher, sieht im frischen Wiesengrün die Wunderblume blühen und ohne einen Augenblick Besinnen, mit der ganzen seligen Gewißheit gläubiger Liebe pflückt sie die Blüte, die Frieder das Augenlicht wiedergeben soll — der Schlüssel zu den Schätzen mag sich bis in der Erde Kern senken. — Ein Hochzeitspaar, der Frieder, der wieder mit leuchtenden Augen in die Welt und auf seine Liebste schaut, und Ilse auf dem Wege zum stattlichen Bauerngut, das angeblich der alte Schäfer für sie erkauft, zieht schließlich mit schwergetürmten Hochzeitswagen durch die herbstliche Landschaft. Am Holdestein machen sie Halt und versuchen noch einmal Frau Holde aus dem Felsen zu rufen, um ihren Dank zu rufen, doch:

Sie stehen stumm, sie stehen still,
Sie harren unverdrossen,
Kein Wunder mehr geschehen will,
Der Felsen bleibt verschlossen.

Es rauscht der Tannenbaum im Wind
Und Nadeln rieseln nieder;
Sie sinken auf das Schäferkind
Und auf den Spielmann Frieder.

Der glückliche Stoff ist mit glücklichster Leichtigkeit und mit aller Meisterschaft behandelt: Kolorit, Natur- und Sittenschilderung, Charakteristik der wenigen Gestalten, Verlauf des Abenteuers und lyrischer Ausdruck der Empfindung, alles blitzt von tauiger Frische, duftet vom Wald- und Wiesenhauch der thüringischen Berge, schmiegt sich mit seinen wechselnden Rhythmen dem Wechsel der Vorgänge und der Stimmung an, die Sprache ist von herziger Schlichtheit, aber reich an glücklichen Bildern und innerer Musik, keine Stelle im ganzen Gedicht, in der der Dichter matter oder prosaischer erschiene. Das vielmißbrauchte Lob „wie aus einem Guß" gilt hier einmal wirklich.

Angesichts der außerordentlichen schlichten Kraft und lichten Anmut dieses Thüringer Gedichtes ist es kein Tadel für den Dichter, daß seine übrigen erzählenden Gedichte, trotz ihrer besonderen Vorzüge, nicht diesen geschlossenen und fesselnden Eindruck hinterlassen. Die slovenische Alpensage „Zlatorog", die bekannteste dieser kleinen Schöpfungen, ist ein Gastgeschenk der Fremde an den deutschen Dichter, der längere Zeit in Triest gelebt und von dort aus den Triglav und die julischen Alpen besucht hat. Es handelt sich um die Verschüttung einer stundenbreiten blühenden Alpe, die infolge eines Frevels von der erzürnten Gottheit unter Gletschereis und Felsentrümmern begraben wird. Phantasievoll und lebendig hat sich Baumbach auch diese slavische Überlieferung zu eigen gemacht und die Schilderung des Hochgebirges in „Zlatorog" ist von großer Anschaulichkeit und farbiger Pracht. Der Vortrag, in reimlosen jambischen und trochäischen Versen, kann in gewissem Sinne sogar epischer genannt werden, als der musikalische Rhythmus in „Frau Holde", aber wer ein Auge für den Anteil nur der Phantasie oder der Phantasie und mit ihr aller Gemütskräfte an der Schöpfung eines Dichters hat, wird nicht anstehen, „Frau Holde" den Vorzug zu geben.

Näher als „Zlatorog" tritt uns im Stoff, wie in der zu Grund liegenden Empfindung das Gedicht „Kaiser Max und seine Jäger", in dem Baumbach zwei halb sagenhafte Überlieferungen: das gefährliche Abenteuer des letzten Ritters auf der Martinswand über Innsbruck und die Erzählung des Hans Sachs, daß er eine Zeitlang der Jägerei des Kaisers angehört habe, Alpenerinnerungen und Eindrücke aus der volkstümlichen Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts, zu einer poetischen Erzählung verbunden hat, von der man am ehesten sagen könnte, daß sie an Scheffels Weise im „Trompeter von Säkkingen" gemahne, wenn sie nicht doch wieder alle die Elemente enthielte, durch die sich Baumbachs Poesie von der Scheffels unterscheidet. Die weichere Innigkeit, mit der die Freundschaft des Hans Sachs zu Sixt Thurnwalter und die heiße Leidenschaft des jungen Jägers zur schönen Marilene dargestellt ist, die ergreifende Wiedergabe der Reue, die Sixt bei Erkenntnis seines Irrtums erfaßt, die Schilderung der Rettung des Kaisers

durch den wilden Gesellen, alles glänzt in Farben und hat einen Ton, die dem thüringischen Poeten eigentümlich sind. Mit „Frau Holde“ kann sich trotz der glücklichen Erfindung und Durchführung das Gedicht nicht messen, weil es nicht so schlank und vollendet aus einer Wurzel steigt, wie die Thüringer Sage. Immer aber gehört es zu den frischesten Phantasiestücken Baumbachs, und wer dergleichen unmittelbar wirksame, von Leben erfüllte Dichtungen zur akademischen Poesie rechnen mag, ist um die Enge seiner Anschauung, was lebendige Poesie sei, wahrlich nicht zu beneiden. Weit eher würde der Vorwurf, nicht völlig unmittelbare Dichtung zu sein, die „Abenteuer und Schwänke, alten Meistern nacherzählt,“ treffen, zu denen einzelne hübsche Vorläufer schon in den lyrischen Sammlungen des Dichters vorhanden waren. Allein diese einfachen Geschichten, die von den Poeten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts und von noch älteren, schon erzählt worden sind, die alten Schwänke „Die Reise ins Paradies“, „Das Häslein“, „Der Stein des Virgilius“, „Das Schneekind“, „Der Graf im Pflug“ und andere, haben einen unverwüstlichen Kern, und ihre Neuerzählung darf mindestens die gleiche Geltung beanspruchen, die einer vorzüglichen poetischen Übersetzung nicht versagt wird. Das Wohlgefallen des modernen Dichters am Humor und bleibenden Gehalt dieser uralten Abenteuer und lustigen Schwänke verhilft ihnen zu einer blitzend geschliffenen, einschmeichelnden Form, die jedesmal aus der Natur des Stoffes selbst hervorzugehen scheint, obschon es sich um lauter Stoffe handelt, die ihrer Zeit ausschließlich in kunstlosen Reimpaaren vorgetragen wurden. — Auch in seinen verschiedenen Märchen in Prosa knüpfte Baumbach zum Teil an Altüberliefertes an, zum anderen Teil erwiesen gerade diese Märchen seine glückliche Erfindungskraft, die Stärke des Talentes, das sich, für Empfindungen und Stimmungen, Handlungen und Gestalten träumerisch aus dem Nichts hervorspinnt. In drei kleinen Sammlungen, „Sommermärchen“, „Es war einmal“ und „Neue Märchen“ hat Baumbach sein Feingefühl für das Elementare, für die höchste Lebenswahrheit in der phantasiereichen, um jeden Einwand des Verstandes unbekümmerten Erfindung, für die Rückwendung zur kindlichen Weltauffassung, die in jedem poetisch empfänglichen Menschen fortwirkt, überraschend bewährt. Nicht alle seine Märchen sind von gleichem Gehalt, von gleich glücklicher Darstellung; in einer Kunstform, in der die frischeste Naivität der Anschauung sich mit dem treffendsten Ausdruck verbinden muß, die keinen falschen, ja im Grunde keinen überflüssigen und nebensächlichen Zug duldet, steht das Verfehlte allzuhart neben dem Gelungenen, selbst Andersens Genie trifft nicht immer den vollen Einklang von Idee und Bild. Aber niemand, der die „Sommermärchen“ je zur Hand genommen hat, wird die reizenden Märchen „Die Teufel auf der Himmelswiese“, „Schleierweiß“, „Der Fiedelbogen des Neck“, „Das Wasser des Vergessens“, „Warum die Großmutter nicht schreiben kann“, „Der Kobold im Keller“

je wieder vergessen. Und es ist eigentümlich, daß Baumbach, je freier er selbst erfindet, um so glücklicher in der Rundung und eindringlichen Kürze seiner Märchen ist. Wo er, wie im Märchen „Das stille Dorf", an eine Überlieferung anknüpft, vermag er nicht immer frühere Gestaltungen des gleichen Stoffes zu erreichen, das Gefühl des Grauens, das zum Beispiel Gerstäckers „Germelshausen" erweckt, ist stärker, unmittelbarer und nachhaltiger, als die Wirkung des gleichen Motivs in Baumbachs „Stillem Dorf." — In den Märchen „Es war einmal" verdienen nach unserem Empfinden „Undank", „Bruder Klaus und die treuen Tiere", „Die stumme Königstochter" und „Die Siebenmeilenstiefel" den Preis; „Münchhausen und die drei Wilddiebe" und „Nicotiana" entstammen schon mehr dem Gebiet humoristischer Phantasien, als dem der Märchen. Auch der dritten Sammlung, den „Neuen Märchen", fehlt es nicht an so hübschem Stückchen, wie das „Märchen von der Königstochter, die nicht weinen konnte", wie die Geschichten vom „Entenschnabel" oder die „Vom Bär, vom Fuchs und vom Spervogel". — Einen echten, uralten Märchenstoff, wie „Der Pate des Todes", hat der Dichter auch in einem größeren gleichnamigen Gedicht neu zu gestalten gesucht, doch es zeigt sich, daß diese in ihren knappen Formen und ihrem schlichten Vortrag weitbekannten Volksmärchen nur selten die Erweiterung durch Erfindung und Schilderungsgabe des modernen Poeten ertragen. Ohne Frage ist auch dies Gedicht reich an vorzüglichen Einzelheiten, und die Wendung, daß der Tod statt der schönen wälschen Prinzessin, die ihm Reinhards Leidenschaft entrissen hat, die deutsche Liebste des zu spät zur Besinnung gekommenen Arztes entrafft, wirkt ergreifend, aber doch rundet sich weder die Handlung, noch der Vortrag zu der Vollendung, die wir anderen Dichtungen Baumbachs nachrühmen müssen.

Will man nun schließlich die Schöpfungen eines Dichters von so echtem inneren Leben auf ihre Proportionen hin Miniaturkunst nennen, so mag das sein, aber dann vertreten sie eine Miniaturkunst, in der mehr Empfindung, mehr nachhaltige Wärme, mehr Sinn und Geist und mehr feines Kunstgefühl Raum hat, als in zahlreichen unbelebten oder fratzenhaften Gebilden von großem räumlichen Umfang.

Heinrich Seidels Gegensatz zu Baumbach ist ebenso leicht erkennbar als die unleugbare Verwandtschaft mit dem Thüringer Poeten, die freilich für eine gewisse Art der Kritik schon aus der Erscheinungsweise der Seidelschen Schriften in den gleichen zierlichen Bändchen des Liebeskindschen Verlages folgt, in denen auch die Dichtungen Rudolf Baumbachs ans Licht treten. Höchstens fällt dieser Art Kritik noch in die Augen, daß Baumbach den Vers und Seidel die Prosa „bevorzugt" und „mit Glück handhabt." Daß dies nicht einmal wahr ist, daß der erste in seinen Märchen und den kleinen Erzählungen „Aus der Jugendzeit" eine anmutige Prosa schreibt, der andere trotz seiner Erzählungskunst, ein Lyriker von eigenstem Gehalt und Gepräg ist,



Heinrich Seidel.

verschlägt besagter Tageskritik wenig. Die Wahrheit ist, daß Poeten wie Heinrich Seidel einen innerlichen Anteil, ein Hineinleben in ihre kleine große Welt fordern, die nur der einzelne sinnige Leser zu gewähren vermag. und insofern mag der Dichter des Leberecht Hühnchen und der Vorstadtgeschichten sein Glück preisen, das ihm die erforderliche Zahl sinniger Leser gegönnt hat, die zunächst von dem warmen goldenen Gemütssonnenschein gelockt werden, der über all seinem Schaffen liegt und mit der Zeit wohl auch erkennen, welch eine Mannigfaltigkeit und Fülle der Gesichte in diesem Sonnenschein lebt.

Was der Dichter von seiner Lieblingsfigur rühmt: „Leberecht Hühnchen gehörte zu denjenigen Bevorzugten, welchen eine gütige Fee das beste Geschenk, die Kunst glücklich zu sein, auf die Wiege gelegt hatte; er besaß die Gabe aus allen Blumen, selbst aus den giftigen, Honig zu saugen," „wer das Glück in sich trägt in still zufriedener Brust, der wandelt sonnigen Herzens dahin durch die Welt und der goldene Schimmer verlockt ihn nicht, dem die andern gierig nachjagen, denn das Köstlichste nennt er bereits sein eigen," das gilt von ihm selbst. Heinrich Seidel besitzt das Auge für jeden Lichtblick des Daseins, die fröhliche Laune, die mitten im Staub, Geräusch und stimmungslosen Hasten der modernen Großstadt sich idyllische Plätze schafft und diese Plätze mit behaglichen Menschen bevölkert, er hat die glückliche Hand, die ein altes längst bekanntes Motiv plötzlich in eine Beleuchtung rückt, in der neue, ungekannte Seiten an ihm sichtbar werden. Die liebenswürdige Originalität seiner Erzählungen und Gestalten schließt es keineswegs aus, daß Reminiszenzenjäger da und dort und überall einen Anklang oder eine Anknüpfung entdecken. In dem hübschen Capriccio und der höchst merkwürdigen Geschichte: „Was sich am Morgen meines fünfzigsten Geburtstages ereignete" hat Seidel diese alle übertrumpft, indem er erzählt, daß er in eine Morgensprache höchst würdiger Revenants hineingeraten sei, in der er E. T. A. (oder richtiger E. T. W.) Hoffmann, Jean Paul, W. Hauff, Chamisso, Fritz Reuter, seinen mecklenburgischen Landsmann, erkennt. Die abgeschiedenen Geister erklären ihm, daß es ihnen besonderen Spaß mache zu sehen, wie ihre Schriften in den Nachfolgern weiter wirken „und da kann man bei Ihnen allerhand erleben." „Ihr Glück, Landsmann," sagt Fritz Reuter, „daß Mörike, Storm und Keller heut fehlen, die könnten sonst das Lied noch 'n paar schöne Verse weiter singen. Was? Und was ich sonst noch sagen wollt', Sie schreiben ja wohl auch manchmal plattdeutsch?" Ja, Seidel hätte immerhin noch ein paar Jahrzehnte zurückgreifen und ein paar noch ältere Herren in das geheimnisvolle alte Haus an der Friedrichsgracht einladen dürfen. Der Anfang seiner Erzählung: „Die Schleppe" klingt wie eine der moralischen Geschichten aus J. J. Engels „Philosophen für die Welt" und es schadete nichts, wenn auch ein paar bezopfte Autoren in jener gespenstischen Gesellschaft säßen. So hübsch aber immer der Einfall

ist — so fordert er zuletzt eben zu einem Protest heraus; Elemente aller genannten Dichter wirken in Seidels Märchen, Novellen, Idyllen und Humoresken nach, doch die besondere Mischung der Elemente ist ihm eigentümlich und erhebt ihn zur Selbständigkeit.

Seidels Gedichte, die Sammlung „Glockenspiel“, sind dem Gedächtnis Theodor Storms gewidmet. Das Widmungsgedicht bezeugt, daß der jüngere Poet bei dem gefeierten älteren Meister gern in die Lehre gegangen ist; rühmt ihm nach, daß Storm dem talentvollen Schüler oft genug sein „tiefer, schlagender und knapper!“ zugerufen habe, daß Seidel es Storms milder Strenge wesentlich danke, wenn er seine eigene kleine Art bewahrt habe und in der großen Menge nicht ganz verloren sei. In der That ist Storm unter allen Dichtern, von denen Seidel gelernt hat, der einzige, an den er vollständig anklingt, den er gelegentlich nachahmt oder nachzuahmen scheint. Scheint, weil man sich erinnern muß, daß die Schilderungen ziemlich gleichartiger Empfindungen, Stimmungen, gleichartiger Menschen und Gesellschaftskreise bei dem älteren und jüngeren Meister sich notwendig berühren müssen. Doch wird man nicht fehlgreifen, wenn man sagt, daß einzelne Novellen Seidels, wie „Jorinde“, „Hedwig“, „Lang, lang ist's her“, „Der Lindenbaum“, „Eva“, eine gewisse Verwandtschaft mit Novellen Storms verraten. Sie allein würden Seidels innerste Eigentümlichkeit nicht zu Tage bringen. Dem Poetenblute des Mecklenburgers ist ein starker Tropfen Humors mehr beigemischt, als dem des Schleswig-Holsteiners, dafür fehlt bei Seidel der Tropfen elegischer Schwermut, auf dem gewisse unwiderstehliche Zauber Storms beruhen.

Der Boden, in dem Seidels reinste Eigentümlichkeit gedeiht, ist das halb empfindsame, halb humoristische Idyll. Getreu dem kräftigen Lebensbehagen seiner engeren Heimat, dem Zug zum gesunden Realismus, giebt Seidel seinen Lebensbildern, im Gegensatz zu den verblaßten und hingehauchten Bildchen früherer Tage, sehr energische Wirklichkeit. Idylle, die sich in Berlin, in den Lebenskreisen der Eisenbahn und verwandter Kulturerscheinungen abspielen, müssen mit deutlichen Zügen und leuchtenden Farben gemalt sein, wenn sie geglaubt werden sollen. Bei alledem aber geht so viel träumerische Poesie in glücklicher Naturschilderung, in seliger Liebesempfindung, eine Fülle fein erlauschter Glücksaugenblicke durch die behagliche Realität hindurch, daß sich die modernen Ingenieure, Landwirte und Naturforscher Seidels mit allen Wandermusikanten, traumseligen Kavalieren und Taugenichtsen der Romantik in Bezug auf goldene Lebensoffenbarungen messen können. Gegessen und getrunken wird in Seidels Idyllen auch noch, aber bedeutend nebensächlicher als in Vossens „Luise“. Und Beschreibungen dieser Art haben meist nicht den Zweck das Behagen der erfundenen Gestalten in die Phantasie teilnehmender Leser überströmen zu lassen, sondern dienen der lebendigen Charakteristik einzelner Persönlichkeiten. Das lukul-

lische Abendmahl auf Leberecht Hühnchens enger „Bude“ in Hannover, mit dem diese Prachtfigur zuerst eingeführt wird, die Schilderungen der Weinlese und des Weihnachtsfestes in Hühnchens Hause, die Johannispartie nach Tegel, mit dem wunderbaren Mittagessen in Dr. Havelmüllers Garten und die wendischen Funde auf der Liebesinsel im Tegler See sind in dieser Beziehung lauter Meisterstücke. Wenn Seidel irgendwo zur Breite neigt, so geschieht es immer nur in den höchst reizvollen Naturbildern, in Beschreibungen, wie die Schmetterlingsjagden des wackeren Pastors Gottlieb Krahnstöver in der mecklenburgischen Heimatgeschichte „Der Schatz“. Im allgemeinen ist er wirklich knapp und bringt seine anmutigsten und fesselndsten Bilder mit dem Aufwand weniger Striche hervor. Fast durchgehends bedient er sich der Mittel unmittelbarer Anschauung, nur hier und da streift der Humorist an den modernen Feuilletonisten. Wenn er zum Beispiel von dem alten Fräulein erzählt, die ehedem in Hühnchens „Villa“ in Steglitz gewohnt hat und zur Verdeutlichung eines phantastischen Schimmers von künstlicher Jugend, der über ihr liegt, die Bemerkung zum besten giebt: „Sie sah aus, als wenn man sich Matthissons Gedichte hat neu einbinden lassen“, so ist das eine Wendung, die außerhalb des Rahmens naiver und unmittelbarer Darstellung liegt. Aber derartige Einfälle sind in den größeren Dichtungen mit ihren entzückenden Genrebildern, ihren prächtigen Sonderlingen, ihren wunderlichen Lebensläufen selten, im allgemeinen besitzt Heinrich Seidel das feine Gefühl, daß auch das verdeutlichende und charakteristische Bild dem Kreise entsteigen muß, dem die Darstellung im ganzen angehört.

Wenn an irgend einer Stelle zu verspüren ist, daß der gesunde poetische Sinn und die feine Kunst des Dichters inmitten kranker und der Brutalität entgegenschwankender Zeit ihre Lebens- und Erneuerungskraft zu bewähren haben, so ist es in dem Bewußtsein und der Hervorkehrung der Thatsache, daß die meisten seiner liebenswürdigen Gestalten der sie umgebenden Welt als Sonderlinge und abnorme Menschen, ja schlimmer, selbst als verkümmerte Existenzen erscheinen. Die Herrschaft des rohen Genusses und der erwerbgierigen Hast vermögen sie, isoliert wie sie sind, nicht zu brechen, sie retten höchstens sich selbst und ihr Stück eigenstes Dasein, wobei es ihnen zum Glück gereicht, daß die innere Fülle dieses Daseins wohl vom Dichter, aber nicht von der umgebenden Welt gesehen wird. Denn soweit ist auch Seidel von dem Wahrheitsdrange des Tages ergriffen, daß er wohl weiß, daß es mit frischem Losungsworten von guten Dingen und gesunden Herzen nicht gethan ist, daß er um seine glücklichen Menschen herum besondere Schranken aufrichten muß, um sie vor der Geringschätzung, dem Neid und dem Zerstörungstrieb ihrer unmittelbaren Umgebung zu bewahren. Die Mittel, deren sich der Poet hierzu bedient, sind mannigfaltige, neben dem uralten, daß er sie, sei es in der tosenden Weltstadt, sei es draußen in irgend einem stillen grünen Winkel des Landes, ein ganz scheinloses Dasein

führen läßt, hat er noch ein paar andere bei der Hand. Er giebt seinen Helden und Heldinnen vielfach zu einem kleinen oder größeren Vermögen so viel Verstand und gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Prahlsucht des Tages, sich damit wirkliche Unabhängigkeit zu schaffen. Oder er zeichnet mit Vorliebe Menschen wie seinen Martin Wedeking aus dem Strandidyll „Die goldene Zeit". „Es ereignet sich öfter als manche kluge Leute annehmen, daß solche zum träumerischen Vorsichhinleben geneigte Menschen in der von ihnen gewählten praktischen Thätigkeit voll ihren Beruf erfüllen, und zwar in einer nüchternen und tüchtigen Weise, die niemanden ahnen läßt, welche bunte Gedankenwelt noch außerdem in diesem Kopfe wohnt. Das Leben solcher Sonderlinge ist scharf in zwei Teile geschieden, und der Mensch der Geschäftsstunden ist so sehr von dem Menschen der Freistunden verschieden, daß es kaum glaublich ist, beide könnten in einem Rocke stecken. Martin Wedeking war Oberingenieur in einer der großen Maschinenfabriken vor dem Oranienburger Thore in Berlin, dort war er kurz, scharf und klar in allen seinen Äußerungen, sein Denken war mathematisch und einzig auf sein Fach gerichtet, so daß er unter den Genossen für einen der tüchtigsten Ingenieure galt. Wenn er aber zu Hause saß in seiner behaglichen kleinen Wohnung, die an dem sogenannten Kessel lag, jenem stillen, friedlichen Platz mit Blumenanlagen und Springbrunnen, der sich von der Kesselstraße abzweigt, da war jene Welt mit ihrem hastigen Getriebe, schnurrenden Riemscheiben, klappernden Rädern und schütternden Dampfhämmern gänzlich versunken, und Martin Wedeking war ein friedlicher Träumer, der Blumen zog, seltene einheimische Singvögel fütterte, Ameisen beobachtete, die er in glasbedeckten, mit Erde gefüllten Kästen hielt, und sich mit Werken der Dichtkunst beschäftigte."

Hier ist es, wo Seidels Anschauung und persönliche Neigung sich mit Charles Dickens berührt, der in der Schilderung der latenten Poesie und des Herzensglückes scheinbar ganz prosaischer und nüchterner Naturen sich wie kaum ein Zweiter hervorgethan hat. Die Lücke, die sich im mächtigen Weltbild des Engländers zeigt, fehlt auch im Miniaturweltbild des deutschen Dichters nicht. Zwar hat dieser im allgemeinen ein weit stärkeres Vertrauen auf die Hingabe an die Natur, auf die Beglückungen der Kunst, auf die Befriedigung des Erkenntnis- und Bildungsdranges, auf die Leidenschaft für einen edlen Zweck oder Beruf, und setzt Herzensgüte und werkthätige Liebe nicht so unbedingt mit der Nüchternheit des Alltages in Verbindung, wie dies Boz-Dickens thut. Aber doch ist es ganz erklärlich, daß auch Seidel der Frage, wie sich ideale Naturen, die sich entfalten und offenbaren müssen, die nicht ins Dunkel einer stillen Laube flüchten dürfen, in dem erbarmungslos gewordenen Kampf um Leben und Ehre auch nur behaupten können, mehr aus dem Wege geht, als sie beantwortet. Im allgemeinen empfiehlt er heitere Begnügsamkeit als eine Zauberwurzel. Daß es im modernen

Leben tausend Fälle giebt, in denen der vortrefflichste Mensch nicht begnügsam sein darf, weiß er natürlich so gut wie die Pessimisten. In der größeren Erzählung „Der Schatz“, ist mit den Bedrängnissen und bittern Sorgen des tüchtigen Helmut Wigand einer der Kämpfe und Konflikte gestreift, in denen die obgedachte Zauberwurzel versagt. Helmuts Qualen lösen sich erfreulich durch den Wert alter Rokokomöbeln und kostbarer Stücke von „vieux Saxe“, die der Gutsbesitzer auf dem Boden seines Herrenhauses als Gerümpel verstauben ließ, aber Seidel weiß am besten, daß solche Lösung den Tausenden nicht frommen kann, die eben kein kostbares Porzellan und keine Kommoden mit kunstreichen Einlagen auf ihren Böden haben.

Im Grunde ist es eine unbillige Forderung an den Dichter, der so viel, so Lebensvolles und so Erquickliches geschaffen hat, daß er Lethe für jegliches Weh aufzeigen soll. Wir deuten auch auf die Lücke nur hin, um der Vorstellung zu begegnen, als ob die fröhliche Begnügsamkeit Seidels aller Lebensrätsel Lösung wäre. Die Einzelreize, die sich in den kleinen Büchern des Erzählers, den „Vorstadtgeschichten“, den „Geschichten und Skizzen aus der Heimat“, dem „Skizzenbuch“, den „Sonderbaren Geschichten“, den drei Hühnchenbüchern, unter denen „Leberecht Hühnchen als Großvater“ einen ganzen Band einnimmt, den „Berliner Skizzen“, dem „Schatz“ und der „Goldenen Zeit“ entfalten, lassen sich nicht aufzählen, ohne diese Büchlein halb abzuschreiben. Es ist natürlich, daß ein Schriftsteller wie dieser, sein Publikum auch dann entzückt, wenn er sich gelegentlich mit leichten Skizzen begnügt, die immer von einem Schimmer guten Humors erhellt sind. Kleinigkeiten, wie „Thüringische Kartoffelklöße“, „Etwas vom ‚Böten‘“, „Wie mein Freund Bornemann schweningerte“, „Eugen Kniller“, „Der Tausendmarkschein“, „Ein Reiseerlebnis“, „Das arme, alte Gespenst“, „Neues vom Wirtshaus zur Stranddistel“, „Ein Tag aus dem Bureauleben“ und ähnliche geben, so hübsch sie sind, an und für sich ein falsches Bild des Dichters, weil sie auf die Verinnerlichung, die seine Stärke ist, von vornherein verzichten und nicht ohne einige Besorgnis sehen wir diese Art Skizzen den echt poetischen Gebilden Seidels gegenüber anwachsen. Auch die Märchen Seidels und die gespenstig angehauchten Erzählungen, wie „Daniel Siebenstern“, „Der Leichenmaler“ und die Sylvestergeschichte „Die Monate“, zeigen ihn nicht in all seiner Liebenswürdigkeit und inneren Wärme. Dies ist schon entschieden in kleinen Erzählungen, wie „Eine Weihnachtsgeschichte“, „Odysseus“, „Der Rosenkönig“, „Drei Rosen an einem Zweig“, „Der schwarze See“, „Die goldene Zeit“, „Das alte Haus“, „Die alte Gouvernante“, „Die silberne Verlobung“, der Fall. Die drei Gruppen von Hühnchenerzählungen und „Der Schatz“ streiten mit allem, was Seidel sonst gedichtet hat, um den Preis, in ihnen allen lebt die wunderbare Stimmung, die der Dichter in sich hegt und unmerklich in das Herz auch spröder und widerstrebender Leser gießt.

Die Wirkungen der humoristischen wie der gemütvollen kleinen Züge dieser Erzählungen verdichten sich zu einer köstlichen Gesamtwirkung, die ihres Gleichen in der modernen Litteratur sucht. Die Wunder und Zauber, die der Poet aus dem modernsten Leben und Getriebe der brausenden Weltstadt hervorgehen läßt, leuchten auf dem dunklen Grunde der modischen Elendsschilderung mit doppeltem Glanze. Muß eine gewisse Wahrheit der letzteren zugestanden werden, so ist die Schilderung Seidels nicht minder wahr und lebendig und der Erzähler erfreut sich des reinsten Dichterglückes, tausenden die Augen für die Poesie ihrer Umgebung und des Alltages erst geöffnet zu haben. Soweit Seidels Genrebilder in bewußtem Gegensatz zu der kalten Wiedergabe verzweifelnder Dürftigkeit stehen, gemahnen sie unwillkürlich an den kleinen eisernen Ofen, von dem Leberecht Hühnchen in seiner Junggesellenwohnung zu Hannover rühmt: „wenn es so recht Stein und Bein friert, da ist er herrlich, wenn er so rot und trotzig in seiner Ecke steht und gegen die Kälte anglüht.“ Zumeist freilich ist der Gegensatz ein völlig unbewußter und der Dichter findet volle Genugthuung darin, uns in seiner Welt heimisch zu machen.

Wie ein lyrischer Vorklang und Nachhall der eigenartigen Poesie, die durch Seidels beste Geschichten hindurchgeht, erscheint sein Gedicht „Frühlingsbote“:

Der Frühling weiß zu finden
Mich tief in Stadt und Stein,
Gießt mir ins Herz den linden
Fröhlichen Hoffnungsschein.

Manch' grüne Wipfel lauschen
Zwischen den Dächern vor,
Ein Lerchenklang durchs Rauschen
Der Stadt schlägt an mein Ohr.

Ein Schmetterling als Bote
Flattert im Wind vorbei,
Hinschwebend über das tote
Steinerne Einerlei!

Und wahrlich als ein Frühlingsbote künftiger besserer Zeit, neuer Sammlung und Befriedigung des Lebens hat die „Miniaturkunst“, die Lyrik und Novellistik dieses Poeten zu gelten, der in einer Zeit, wo es so viele verstehen, im großen klein zu wirken, der erfreulicheren Aufgabe lebt, sich im kleinen als groß zu bewähren.



P. K. Rosegger.



P. K. Rosegger.

Das war wieder einmal ein fruchtbares Waldgeschichtenjahr! — Wie erging es sich so frisch und munter im Gebirge! Jeder Tautropfen und jeder Sonnenstrahl fruchtete! Was trank ich an den kalten Bergquellen wieder für Lebenslust! — Von den Baumrunen gleichsam und den bemoosten Steinen las ich sonnengoldige Jugend und kleine Geschichten der Vergangenheit flatterten heran wie Schmetterlinge und Libellen und neckten mich. Dann begegneten mir die bekannten Gestalten und brachten mir Neues, Frohes, Ernstes, Wunderliches. Es begegneten mir die derben, gutmütigen und auch die trotzigen Männer, die alltäglichen wie die Sonderlinge, die klugen, schalkhaften Weiber, die schlaugemütlichen Alten, die kecken Jungen, die reizenden schlimmen Mädchen — die sehr schlimmen Mädchen, ihr Freunde! Aber auch wirklich arge Gesellen und Gesellinnen darunter! Wie mich alle so antraten oder ich sie — man erfährt ja nie recht die Urheberschaft — da schossen mir die Waldgeschichten auf wie Pilze. Und in ihrer ganzen Wildheit, wie sie mich gleich Brombeerlaub umrankten, habe ich sie abgeschrieben."

Dem größten Teil der ungeheuren Leserzahl, die der steirische Dichter und Erzähler P. K. Rosegger gefunden hat, mögen die obenstehenden charakteristischen Sätze, aus dem Vorwort der „Neuen Waldgeschichten" ihres Lieblings, Charakteristik genug dünken. Höchstens wünschten diese Verehrer, die schier in allen Gebirgsvereinen und Lesekreisen vorhanden sind, daß daneben zweier interessanter Thatsachen gedacht werde. Der einen: daß es dem Erzähler wie wenigen seiner Vorgänger gelungen sei, die hochmütig gnädige Duldung, die man in der deutschen Litteratur den Autodidakten entgegenzubringen pflegte, vollständig zu überwinden. Der anderen: daß Rosegger von der Schranke niemals etwas verspürt habe, die bis vor wenigen Jahrzehnten zwischen deutscher und deutsch-österreichischer Litteratur unsichtbar, aber fühlbar aufgerichtet gewesen sei. Dies vorausgeschickt und als Beweis der ursprünglichen Kraft und herzgewinnenden Frische angesehen, die dem Dichter eignet, könne man alles weitere getrost dem Eindruck seiner großen und kleinen Schöpfungen überlassen. Keiner bedürfe weniger eines Kommentars, sei allverständlicher als Rosegger, keiner schaffe so durchaus für naiv

genießende Leser und wolle auch durchaus als eine vollkommen unmittelbare und frei auf sich selbst gestellte künstlerische Persönlichkeit gewürdigt sein, wie der Verfasser der Waldgeschichten und der Schriften des Waldschulmeisters.

Gewiß, die Gestalt dieses Poeten und Volksschriftstellers, den ein wunderliches Geschick fast unlöslich mit den Menschen, den Schicksalen, den Zuständen bäuerlicher Lebenskreise verwachsen ließ und der dann, auf den breiten Weg der Halbbildung und des flachen Liberalismus gedrängt, doch die volle Kraft bewährte, den Dingen auf den Kern und den Herzen auf den Grund zu sehen, ist eine so durch und durch eigentümliche, seine Schicksale sind so wunderliche, seine Leistungen so ungleiche und doch alle so natürliche und in sich zusammenhängende, daß es der Mühe lohnt, aus dem Vollen zu schöpfen und seine Schriften sämtlich zu kennen. Roseggers Leben ist der Schlüssel zu der Doppelnatur des schaffenden Erzählers und des Publizisten, und mit gutem Recht beansprucht er, daß der Drang und Zug zur Wahrhaftigkeit, der in allem waltet, was er schafft und schreibt, erkannt und gewürdigt werde. „Ob ich mit Rousseau stimme oder nicht, ich weiß es nicht, ich kenne ihn zu wenig, es mag wohl auch noch anderen einfallen, daß die Überkultur und der Hochmut des Geistes vom Übel sein können. Im Angesichte der heutigen Weltzustände liegt ein solcher Schluß doch wahrlich nahe genug. Von meinen ersten Dorfgeschichten an bis zum „Waldschulmeister" und „Gottsucher" geht derselbe Grundgedanke: ich stelle das Natürliche höher als das Gemachte, das Ländliche höher als das Städtische, die Einfachheit höher als den Prunk, die Thaten höher als das Wissen, das Herz höher als den Geist. Ich habe mich durch verschiedene Schichten der menschlichen Gesellschaft durchgelebt. Es giebt Überzeugungen und Ideale, die in der Erfahrung sich auflösen, die meinen sind in der Erfahrung entstanden und befestigt worden."

Petri Kettenfeier Rosegger stammt aus Bauernblut, in seinen „Waldheimat" betitelten Erinnerungen aus der Jugendzeit hat er vom Urgroßvater, der auf der Tanne saß, und vom Großvater, der um das Heidelbeermädchen freite, erzählt. Geboren zu Alpel bei Krieglach am 31. Juli 1843 als der Sohn eines kleinen Bauern, der sich hart arbeitend aufrecht erhielt, aber mit Weib und Kindern noch ein volles Leben zwischen Wald und Feld lebte, hat Rosegger als Knabe die Schafe gehütet und sobald er das Lesen erlernt hatte, so viel gelesen, als er Bücher in seinen Umgebungen auftreiben konnte. Er galt selbst in diesen dörflichen Verhältnissen als ungewöhnlich begabt und seine Mutter hat wohl den künftigen Herrn Pfarrer, das Ideal ländlicher Phantasie, wenn einmal nicht an den Großbauern gedacht werden kann, für ihren Peter ins Auge gefaßt. Namentlich als sich herausstellte, daß er für einen Bauersmenschen „zu kleber" (zu schwächlich, zu nichtig) sei, hieß es: „Wird halt ein Pfarrer oder ein Schneider müssen werden." Rosegger mußte als „Schwächling" nach einem spartanischen Gesetz, das der Kampf

ums Sein aufgebracht hat, aus dem Hause. Der alte Dechant von Birkfeld, den die Mutter wegen des Geistlichwerdens anging, sagte energisch: „Thu die Waldbäuerin das bleiben lassen. Wenn der Bub' sonst keine Anzeichen für den Priester hat, als just, daß er schwach ist, so soll er was anderes werden. Schwache Priester haben wir eh' genug.“ Rosegger selbst meint, daß der geistliche Herr Unrecht gehabt habe: „Beichthören und Predigen! Ich bin noch heute der Meinung, meine Natur hätte beides ausgehalten; bin sogar der Meinung, daß ein wahrhaftig Pfäfflein in mir steckte, welches ja in meinen ersten poetischen Erzeugnissen genügende Spuren hinterlassen hat und welches erst viel später unter meinen akademischen Studien umgebracht worden ist. Nun so ging denn meine Mutter vom Herrn Dechanten zum Schneidermeister von Hauenstein: sie hätte einen Buben, der Schneider möcht werden. Na, weil er halt so viel kleber wäre. Stand der Meister auf und sagte: „Jeder Mist will heutzutage Schneider sein. Ich will der Waldbäuerin nur sagen, daß der richtige Schneider ein kerngesunder Mensch sein muß. Einmal das viele Sitzen, nachher zur Feierabendzeit, wenn sich andere Leut ausruhen können, das weite Gehen über Berg und Thal, wie es in unserer Gegend schon sein muß, und den ganzen Zeug mitschleppen, wie der Soldat seine Rüstung. Hernach die unterschiedliche Kost: beim einen Bauer mager, beim anderen feist; in einem Haus lauter Mehlspeisen, im anderen wieder alles von Fleisch; heut nichts als Erdäpfel und Grünzeug, morgen wieder alles Suppen und Brei. Ein Magen, der es aushält, muß in b'sonderer Gnade Gottes stehen. Und red' ich erst von den unterschiedlichen Leuten, mit denen man sich abgeben muß: Da eine bissige, brummige Bäuerin, der kein ordentlicher Zwirn feil ist; dort ein geiziger Bauer, der mit seinen närrischen Späßen den Handwerker erheitern und satt machen will. Wieder wo anders ein Betbruder, der einem mit dem Hausgesinde die längsten Abende Psalter über Psalter vorleiert. Darauf ein alter Polterer, ein jähzorniger Knopf oder sonst ein unsauberer Patron. Und die ungezogenen Bauernknechte und die ungekämmten Weibsleute — in jedem Haus eine andere Schwachheit. Und all die Leut soll der Schneider mit einem Maße messen. Es ist viel verlangt. Ja, meine liebe Waldbäuerin, und was die Hauptsach' ist: Kopf muß einer haben! Was der Schöpfer an einem krummen, buckeligen, einseitigen Menschenkinde verdorben hat, das soll der Schneider wieder gut machen. Die Leute verlangen von ihren Kleidern nicht allein, daß sie den Adam zudecken, sondern auch, daß sie eine saubere Gestalt herstellen. Und der Schneider muß nicht allein den Körper seines Kunden, er muß auch seinen Charakter kennen lernen, muß sozusagen das ganze Wesen erfassen, um ihm ein Kleid zu geben, welches paßt! Und wie er den Menschen kennen muß, den er nach außen hin vollendet, so muß er den Stoff kennen, von dem er den Anzug zu verfertigen hat. Manches Tuch dehnt sich, manches kriecht zusammen,

dieses hält Farbe, das andere schießt ab. Wer das im vornhinein nicht weiß, der macht ein Unding zusammen. Kurz der Kleidermacher muß Menschen- und Weltkenner sein. Ja meine gute Waldbäuerin, ein Kleberer thut's sicherlich nicht."

In dieser selbstbewußten Ansprache des „Meister Natz", dem Rosegger auf vier Lehrjahre anvertraut wurde, lag unseres Poeten nächste Zukunft. Ob er bei seinem Lehrherrn treffliche Joppen und Westen zu bauen erlernt hat oder nicht — Welt- und Menschenkenntnis, wenn auch zunächst in den Grenzen der bäuerlichen Welt, war zu erwerben. Der Dorfschneider in den Alpen sitzt nicht daheim und erwartet, daß sich die Kunden Gewand anmessen lassen. Er wandert von Ort zu Ort, von Hof zu Hof. Er arbeitet auf der Ster, im Bauernhause, wo man seine Kunstfertigkeit braucht, findet er für etliche Tage oder einen Tag Kost und Wohnung. Der lebendigste Wechsel der Eindrücke, der natürlichste Einblick in die verschiedensten Zustände wurde dem Schneiderlehrling zu teil. Noch nicht ganz von seinem Elternhause getrennt — er kehrte regelmäßig für die Sonn- und Festtage und ihre Vorabende nach den Waldhäusern zurück — doch die Woche über mit seinem Meister und gelegentlich allein ein paar Meilen in der Runde umherziehend, lernte Rosegger die Heimat und ihre Menschen so gründlich kennen, wie kaum ein zweiter Darsteller ländlichen Lebens. Sein Auge schärfte sich für die Eigenart der Sitten wie der Schicksale, sein warmes Mitgefühl für Glück und Leid der Menschen erwarb ihm Zutrauen. Was Meister Natz selbstbewußt seiner Lehre und dem guten Beispiel zuschrieb, das er dem Lehrbuben Peter gab, war zum guten Teil Mitgabe der Natur und Wirkung eines urwüchsigen rastlosen Bildungsdranges. Das Lesen blieb seine heimliche Wonne, der Vater hatte, wenn Peter Samstags nachts daheim war, viel über den Verbrauch an Lichtspänen zu schelten. Rosegger schrieb Gedichte, und da er sich keine Volkskalender kaufen konnte, stellte er sich handschriftlich selbst welche her. „Allerlei fiel mir ein," berichtet er in den Erinnerungen aus der Jugendzeit, „was ich in das Buch schreiben würde, und als ich nach Hause kam, ergriff ich Nadel und Zwirn und nähte flink aus weißen Papierbogen ein Büchelchen und begann zu schreiben. Das wurde der erste der fünf Jahrgänge jener wunderlichen Erzeugnisse, die ich ‚Volkskalender' benannte und die heute noch in meiner Lade aufbewahrt liegen. Ich schrieb Erzählungen, Gedichte und allerlei andere Aufsätze hinein, ich zeichnete die Bilder dazu und verfaßte das Kalendarium und traf's in der ‚mutmaßlichen Witterung' so gut, wie jeder gelernte Kalendermacher." Rosegger schrieb an stillen Feierabenden und in langen Nächten, ein Predigtbuch „Weg in die Ewigkeit", eine periodische Schrift „Freue Dich des Lebens", dazwischen Gedichte, Erzählungen, Dramen und Lustspiele. Die Leute um ihn her verwunderten sich und wollten sein Treiben nicht recht gut heißen, wenigstens nur dann, wenn sie seine Vers- und Schreibkunst

einmal brauchen konnten, der Lehrmeister sagte: „Wenn er nicht sonst so brav thät sein und ehrsam, ich wollt' ihn gleich fortschicken; bei der Arbeit ist er gar nicht so gescheit, als man's seinen G'schriften nach vermeinen kunnt. Es stecken ihm allzuviel Fabeleien im Kopf." So war Rosegger über zwanzig Jahre alt geworden, hatte als Schneider ausgelernt und arbeitete mit seinem alten Meister noch auf der Ster, als ihm im Jahre 1864 die Sehnsucht nach der Druckerschwärze kam. Er sandte ein Gedicht an die Grazer Zeitung und erhielt daraufhin die Aufforderung, alle seine bisher verfaßten Dichtungen einzusenden. Seinem Firmpaten, dem braven Schmithofer in Alpel, der zu Fuß den sechzehn Stunden langen Weg nach Graz ging, gab er wohlgewogen fünfzehn Pfund seiner poetischen Versuche mit, der Firmpate mußte einen Tragkorb nehmen, um alles nach Graz und „in die Zeitung" zu tragen.

Diese Erlebnisse und litterarischen Erzeugnisse Roseggers gemahnen an den dunkelen Trieb und die unsicheren Schritte vieler anderer Autodidakten. Der ungeheure Unterschied war nur der, daß Rosegger tausend Wurzeln in dem Leben hatte, aus dem er herausstrebte. Seine Nachahmungen nach Büchern, die er gelesen hatte, bedeuteten nichts, der Schatz von wirklich angeschautem, miterlebten Leben, den er unbewußt in sich trug, war hingegen schon groß. Am Weihnachtsheiligenabend von 1864, als er sich eben noch bei Nadel und Zwirn manchen Plan für Erzählungen und Gedichte machte, die er daheim in den Feiertagen am Ofen und bei der Fackel ausarbeiten wollte, sagte Meister Natz mittags um ein Uhr: „So, jetzt machen wir Feierabend." Ich zog die Fäden aus den Nadeln, steckte die Nadeln in das Kissen und das Kissen in das Ränzlein, die Scheere, den Pfriemen, den Fingerhut dazu, fröhlich pfeifend, wie allemal zur Feierabendzeit — wie hätte ich das wissen sollen, daß es das letzte Mal sein sollte? Mein Meister sagte noch die Worte: ‚Na, wie oft habe ich Dir schon gepredigt, daß man den Faden nicht aus dem Öhr zieht, wenn man einpackt, der gehört dem Schneider und das Jahr über machts auch einen Strähn. Bist auch just Keiner, der seine Sach' wegzuwerfen hat!' Ein lieb- und sorgenreiches Wort."

Die ungewöhnlichen und vielversprechenden Talentproben, die trotz aller Unfertigkeit und Bildungslosigkeit der junge Schneidergesell gegeben hatte, das warme Leben und überraschende Sprachgefühl, das sich in seinen unbehilflichen Gedichten und Erzählungen zeigte, hatten den Dr. A. Svoboda, den Herausgeber der „Grazer Tagespost", bestimmt, einen Aufsatz zu veröffentlichen, der die allgemeine Teilnahme für den steirischen Naturdichter in Anspruch nahm. So kam es, daß Rosegger an jenem Christabende daheim erfuhr, daß eine Menge Briefe und Sendungen für ihn auf der Post in Krieglach lägen und daß er am ersten Weihnachtstage in der That „Anträge, freundschaftlich beglückwünschende Zuschriften, Bücher, sogar Geld-

spenden auf ein gutes Glas für Weihnachten" erhielt. Und in den nächsten Tagen mehrten sich die Anzeigen, daß man wirklich Teil an ihm nehme, man machte ihm den Vorschlag, in die Buchhandlung und Leihbibliothek von Giontini in Laibach einzutreten. Seine Grazer Gönner rieten zur Annahme, so verließ Rosegger das Elternhaus, die Waldheimat, das erlernte Handwerk, keineswegs mit leichtem Herzen. Der Versuch in Laibach mißglückte, die Existenz in der Leihbibliothek, unter der Unwucht von Büchern, drückte dem steirischen Waldeskind, ungeachtet all seiner Lernbegier, das Herz zusammen. Nach wenigen schweren Tagen eröffnete er Herrn Giontini sein Herz, und „so gings wieder der Heimat zu. Als wir bei Trifail über die steierische Grenze fuhren, gab's mir einen Ruck in der Brust, als hätte das Herz einen Freudensprung gemacht. Heim nach Alpel und wieder das fleißige Schneiderleben und an Sonntagen auf freiem Felde bei den Herden und im grünen Wald! Die Welt ist zu vielfältig und reißt den Menschen auseinander. Sie ist zu ruhelos, zu heiß und zu kalt. Bleibst daheim und lebst zufrieden. — Da kam das Merkwürdige. Je weiter ich in unser Steierland hereinfuhr, desto mäßiger wurde die Sehnsucht nach der Heimat. In Graz gedachte ich auf einen Tag auszusteigen, um mich bei meinen Gönnern für ihren guten Willen zu bedanken und dann für immer ins stille Waldthal zurückzukehren. Spät abends kam ich in die Stadt und übernachtete bei einem jungen Bekannten, einem Schriftsetzerlehrling, den mir auch der Zeitungsartikel zugeführt hatte. Der gute Junge wohnte bei einem Schuhmacher und schlief die Nacht auf zwei aneinandergerückten Stühlen, um mir sein Bett zu überlassen. Wir wurden noch an demselben Abend Du und Du zusammen und er sagte mir, daß ich in Graz, im Herzen des Landes, daheim wäre und daß ich doch nicht daheimer als daheim sollte sein wollen."

Die Grazer Gönner, der Redakteur Svoboda und der große Fabrikant Peter Reininghaus schalten und lachten über die verunglückte Buchhändlerepisode, sie merkten aber wohl selbst, daß sie sich des armen unberatenen Talentes in anderer Weise annehmen müßten. Die Bitte, an einer der öffentlichen Lehranstalten Rosegger unentgeltlich als Schüler aufzunehmen, blieb anfänglich erfolglos, zunächst mußte Privatunterricht aushelfen, erst Ostern 1865 konnte Rosegger in die Akademie für Handel und Industrie eintreten. Er war fleißig und stillte seinen Bildungsdurst reichlich an allen Quellen, die ihm hier flossen. Dabei freilich sollte er die Erfahrung machen, daß sich die Vergangenheit nicht hinwegspülen läßt, wie der Staub der Landstraße. In seinen Träumen mußte Rosegger das jäh abgebrochene Dasein weiterführen. „Ich habe," erzählt er, „neben meinem bescheidenen Studenten- und Litteratendasein den Schatten eines veritabeln Schneiderlebens durch die langen Jahre geschleppt, wie ein Gespenst, ohne seiner los werden zu können!" Der Übergang war offenbar zu jäh, der Wechsel ein

zu gründlicher gewesen. Es sieht nicht aus, als ob Rosegger je anders als in einzelnen müden und düsteren Stunden, wie sie jedem phantasievollen und jedem Gemütsmenschen kommen, den großen Umschwung in seinem Leben bereut hätte. Eine geheime Sehnsucht zog ihn unablässig nach den Bergen und Wäldern der Heimat zurück, doch diese Sehnsucht war es ja eben, die seinen poetischen Erstlingswerken Farbe, Schmelz und den eigentümlichen Duft verliehen, der erst engere und dann weitere Leserkreise entzückte. Die dörfliche Heimat, das Dorf konnte und wollte auch der Student, der angehende Schriftsteller treu im Gedächtnis tragen. Abgeschüttelt und überwunden werden mußte „die Schneiderzeit, die in ihrer Anspruchslosigkeit ja so heiter war und die doch einen so langen Schatten in meine späteren Lebensjahre hereingeworfen hat.“ Rosegger fand es um so weniger leicht damit fertig zu werden, als ihm neben dem erfreulichen Verständnis für sein reifendes, geistiges Leben, das ihm die einen widmeten, auch die schlimme Erfahrung so vieler Autodidakten nicht erspart wurde, daß er für gewisse andere nur so lange interessant blieb, als sie sich unmittelbar seiner Herkunft, seiner ersten Versuche erfreuten und an dem regsamen Geist, der herben Naturfrische des „ganz unverbildeten“ Schneiders ergötzten. Wie der geistig Hochstrebende, der Weltstürmer diesem Zustand ungewöhnlich rasch entwuchs, minderte sich die Teilnahme dieser Genießer. Und nicht minder waren alle enttäuscht, die angenommen hatten, daß P. K. Rosegger mit dieser Vergangenheit und dieser rasch erworbenen Bildung nichts anderes werden und sein könne, als ein Zeitungsschreiber, der sich die jeweilige Losung aus der Wiener liberalen Presse holte und im Tone des flachsten Freisinns jede Neuerung ungeprüft verfechte. Rosegger mit unbefangenem Blick alles Schöne und Große der neuen Bildung, die ihm geboten wurde, in sich aufnehmend, war jedoch keine Natur, die das Erlernte über das Erlebte stellte. Warmblütig, rasch empfänglich, mit freiheitlichen Antrieben in der eigenen Seele, maß er die Lehren, die auf ihn eindrangen, die Anschauungen, die sich ihm neu eröffneten, doch immer an seiner mitten unter dem Volk verbrachten Vergangenheit. Unbewußt schied ihn seine warme Liebe für die ländlichen Lebenskreise, sein aus der Volksseele selbst stammendes Gefühl von dem, was dem Volke not thut und leiblich wie geistig unentbehrlich ist, von jener Art des Fortschrittes, die den Wald zu Boden schlägt, um das Holz in Gold zu verwandeln und die beim Untergange des Bauern, des Handwerkers eiskalt bleibt, weil sie das freie Spiel der Kräfte nicht hemmen will. Rosegger muß gewaltige innere Kämpfe durchlebt und siegreich durchgestritten haben, ehe er klar erkannte, daß seinen ursprünglichen und instinktiven Anschauungen ein weit höheres Recht innewohnte, als den Gedanken, für die man ihn zu gewinnen trachtete. Die Geschichte seiner inneren Bildung läßt sich aus seinen Schriften nur teilweis erraten, wenn er je Rechenschaft über sie geben sollte, wird sie sicher die höchste Teilnahme verdienen.

Der Student, der in Gebieten heimisch wurde, von denen der Waldbauernsohn und Schneiderlehrling keine Ahnung gehabt, konnte die litterarische Laufbahn mit dem Bewußtsein eines außerordentlichen Reichtums an Stoffen und Gestalten betreten. War die Welt, in der er sich heimisch fühlte, eng, so durfte keiner sie klein schelten, denn sie schloß alles Ursprüngliche, Unmittelbare, Ewige der Menschennatur und des Menschenschicksales ein. Und sie zeigte sich wenigstens bis hierher so unerschöpflich, als nur jemals die große Welt für irgend einen Dichter gewesen ist. Immer dann, wenn man etwa meinen mochte, daß Rosegger der Gefahr der Wiederholung, der in seinen zahlreichen kleinen Geschichten und Skizzen ja nicht völlig ausgewichen wird, anheimzufallen drohte, trat er mit einer neuen größeren Schöpfung hervor, die das gerade Gegenteil erwies.

„Die Schriften des Waldschulmeisters" haben unter allen Büchern Roseggers wohl die weiteste Verbreitung erlangt. An Gestaltungskraft wie an Geschlossenheit der Komposition kann sich diese Erfindung mit späteren Schöpfungen des Dichters nicht messen, aber eine Eigentümlichkeit, durch die sich Rosegger von vornherein vom Heere der Dorfgeschichtenschreiber schied, tritt in dem genannten Roman in Tagebuchblättern zuerst, und den „Gottsucher" ausgenommen, am stärksten hervor. Die steierischen Alpen, aus denen Rosegger stammt, haben unter allen deutschen Gebirgen noch die unkultiviertesten Einöden, die mächtigsten Wälder, die unwegsamsten Gegenden. Und just in ihnen gedieh der wunderliche Menschenschlag, der im „Waldschulmeister" mit so warmer Lebendigkeit und anschaulicher Mannigfaltigkeit geschildert wird. Die Rahmenerzählung ist mit dem mäßigsten Aufwand von Erfindung hergestellt, der Verfasser selbst gerät nach dem einsam gelegenen Walddorf Winkelsteg, wird durch Unwetter im Wirtshaus festgehalten, für die Nacht im verlassen stehenden Haus des Schulmeisters einquartiert, der fünfzig Jahre in der Gemeinde gelebt hat und seit dem vorangegangenen Weihnachsfest verschwunden ist. Da seine Teilnahme für den durchgegangenen Waldschulmeister durch alles, was er von ihm, für und wider ihn hört, schon geweckt ist, so erfreut ihn doppelt, daß er in der papierenen Hinterlassenschaft des Verschollenen eine völlige Lebensgeschichte desselben findet. Wunderlich sind die Aufzeichnungen, die sich vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Weihnachtsabend des Jahres 1864 erstrecken, in der That. Der Waldschulmeister Andreas Erdmann ist als Jüngling der Gelehrtenschule und vornehmen Gönnern zu den Tiroler Aufständischen entlaufen. Für einen nach wahrem Wissen und Erkennen Strebenden ist ihm die Schule als ein erbärmlich, sehr erbärmlich Ding erschienen. Bei seinen Gönnern hat ihm umgekehrt das Herz zu hoch geschlagen, er hat die Jugendleidenschaft für die schöne Schwester seines Schülers nicht überwinden können. Und so ist er in die Welt hineingegangen, beim Erliegen der Tiroler von den Franzosen gefangen worden, dann ins französische Heer eingetreten, weil er gewähnt

hat, daß Napoleon die Hunderttausende nach Rußland führe, um die Völker des Morgenlandes zu befreien und der Hut des Abendlandes unterordnen zu helfen. Auch im Jahre 1813 hat er wie Tausende von Deutschen unter französischer Fahne gestanden, hat bei Lützen einem wälschen Feldherrn das Leben geschützt, bei Leipzig aber seinen getreuesten Schulfreund, seinen Heinrich erschossen. Da hat er sich gesagt, „Andreas, du hast dich dem Handwerk und der Wissenschaft und dem Soldatenleben zugewendet, Armut, Wirrnis und Reue hast du geerntet. Fremde Menschen haben dich gehegt und gepflegt wie einen Sohn und Bruder; sie sind dafür mißhandelt worden. Du bringst der Welt und den Menschen nichts Gutes; Andreas, du mußt in die tiefste Wildnis gehen und ein Einsiedler sein." Sein alter Beschützer, Herr von Schrankenheim in Salzburg, hat dem Verzweifelnden gesagt, daß er große Waldungen zwischen Felsgebirgen, tief drinnen in den Alpen besitze, in denen sich neben Hirten, Jägern, Holzschlägern und Kohlenbrennern Flüchtlinge angesiedelt haben, die als Wilderer, Wurzner, Waldrauchsammler, Pechler das Leben fristen. Dorthin sendet er Andreas Erdmann als Lehrer für die Kinder, als Berater und Helfer der seltsamen Gemeinde, die in meilenlanger Einöde verstreut ist. Vom Herbst 1814 lebt der Schulmeister im Winkel und es zeigt sich, daß er genug zu sehen und zu erleben hat. Im höchsten Alter überkommt ihn eine immer unbezwinglichere Sehnsucht nach der Welt draußen. „Und seit fünfzig Jahren bin ich nicht mehr aus diesen Wäldern gekommen. Und die Waldleute entstehen, leben und vergehen dahier und steigen in ihrem ganzen Lebenslauf nicht ein einzig Mal auf den Berg, wo man die Herrlichkeit kann sehen und am hellen Wintertag das Meer. Das Meer. Wie wird es da leicht und weich im Herzen! Dort zieht ein Kahn, steht ein Jüngling darin, der winkt — Heinrich, was ist das? — Der Narr! Versitzt seine Lebenszeit im Winkel und hätt' ein Schiffer werden sollen!" — Nach diesen Einzeichnungen ist der Waldschulmeister verschwunden. Als aber der Verfasser bei besser gewordenem Wetter seine Bergfahrt antritt und über die Gletscherfelder hinweg die Höhe des Zahn besteigt, da entdeckt sein Begleiter, der Reiter Peter, just an der Stelle, wo man über das Meer bis zu den fernsten italischen Höhen sieht, den Leichnam des Waldschulmeisters, der am Christtag bei Sonnenuntergang das Meer gesehen, das Augenlicht verloren hat und in der Einöde erfroren ist.

Es ist leicht zu sehen, inwiefern dieser Erfindung eine Fülle eigener Erinnerungen und Beobachtungen einverleibt werden konnte und daß die Komposition die Durchsetzung der Erzählung mit Reflexionen und Abschweifungen aller Art vollauf rechtfertigt. In den „Schriften des Waldschulmeisters" wie in manchem anderen Werk Roseggers tritt die natürliche Neigung zur sinnenden Betrachtung, zur Sammlung und Erhebung im Gleichnis, die der Poet aus seiner ländlichen Vergangenheit mitgebracht hat,

sehr deutlich hervor. Zu den Tausend und einen Gedanken des Kollaborators, wie Berthold Auerbach die Sentenzen und Reflexionen nennt, die in seinen Erzählungen nicht Raum gefunden haben, hätte Rosegger manchen Nachtrag liefern können. Um so höher muß die feste Selbstüberwindung anerkannt werden, mit der er in größeren und kleineren Gebilden der einfachen, grad aufs Ziel losgehenden, nichts als was darin liegt, in den Stoff hereinziehenden Darstellungsweise zugestrebt hat. In den „Schriften des Waldschulmeisters“ ist die Anlage so, daß sich nicht gerade widerreden läßt. Der einsame Mann kann alles das empfunden, gedacht und niedergeschrieben haben, was sich hier in bunter Folge aneinanderreiht. Neben den ernsten Erlebnissen und Eindrücken fehlt's auch an lustigen Stückeln nicht, die Geschichte vom Holzmeistersohn aus den Lautergräben, der am Vorabend seiner Hochzeit vom Schulmeister aus der wunderlichen Fensterfalle befreit werden muß, gehört zu denen, deren Rosegger in seinen kleinen Geschichten und Bildern einen gerüttelten Sack voll vor uns ausschüttet. Trotz dieses Reichtums an Scherzen und heiteren Zügen aus dem Volksleben ist der Grundton ein ernster, zu viele Mal hat er ein armes, reiches, fruchtbares und selbstloses Leben zu schildern, als daß nicht die Schlußworte der „Schriften des Waldschulmeisters“: Entsagung und Ergebung! zum Schlußruf vieler seiner Erzählungen werden sollten.

Die volle Eigentümlichkeit des Schriftstellers tritt sodann in den gedrängtesten, inhaltreichsten seiner Novellen hervor. Die Sammlung „Dorfsünden“ enthält eine ganze Folge der vorzüglichsten, denen allen der höchst wirksame Wechsel von knappem Bericht und vorzüglicher Einzelausführung gemeinsam ist. Geschichten, wie „Die Dorfschöne“, „Die Gefallene“, „Die Zuflucht der Sünder“, „Der Sündensteg“, „Hier auf dieser Straßen hat mich Gott verlassen“, sind mit Leben durchtränkt, die jauchzende Wonne weniger Stunden, das Leid langer Monde und Jahre, die zumeist das Schicksal der Leute aus dem Volk sind, findet in den Handlungen und Gestalten dieser Dorfsünden die überzeugendste, gewinnendste Verkörperung. Zum Lebensatem dieser Geschichten gehört die tiefe, unverfälschte, unserthalb ein wenig parteiische Liebe, mit der der Poet den unteren, hart arbeitenden Klassen gegenübersteht. Es fällt ihm nicht ein, alle Ehrenqualitäten auf deren Scheitel zu häufen. Aber sein Verständnis für die Wallungen des Blutes, die Irrungen des Herzens, sein tiefer Gemütsanteil an jedem Fall, aber noch mehr an jeder inneren Emporrichtung der äußerlich Gedrückten, die untrügliche Sicherheit seines Blickes für die feinste Empfindung in rauher Hülle, seines Ohres für die stammelnde, unartikulierte Frömmigkeit dieser Naturen, quillt in die Seele des Lesers hinüber. Will Rosegger Mitleid erwecken, so erweckt er es unfehlbar. Aber es ist etwas Besseres, was uns überkommt bei der Erzählung, wie der Kieselschlaghofer der armen Heideldirn den Dienst aufsagt, wie sie trostlos in die graue Finsternis des Winter-

abends hineingeht, wie ihr Mitschuldiger, Hans der Jungknecht, dem Kieselschlagbauern mit der ehrlichen Entrüstung, die in jedem Munde beredt wird und Gewalt hat, sein Spiegelbild vorhält, und wie er dann im Schnee die arme Adelheid sucht und findet, wie sich am Schlusse der Erzählung „Die Unrechte“ der abgehauste Sylvester und die Ladenstamhofbäuerin gegenübertreten. Auch wo Rosegger mit seinen Vorgängern zusammenzustimmen und die stets wiederkehrenden Motive der Novelle nur mit Frische neu zu behandeln scheint, findet sich im einzelnen immer eine tiefere Offenbarung aus dem Seelenleben, ein völlig überraschender Zug von überwältigender Wahrheit. Und freilich dann am meisten, wenn er ein leidvolles Leben, die Verstrickung einer ursprünglich guten, zu Glück und Freude berechtigten Natur darstellt und am wenigsten, wenn er sich außerhalb des Kreises begiebt, in dem sein Talent wurzelt und in Novellen wie „Auf der Fürstenruh“ die Leidenschaft schildert, die hart neben dem Wahnsinn hergeht. Wohl kann auch ein Bauernsohn von dieser erfaßt werden, aber Vorgänge, wie die Raserei und der Tod des Benevent, liegen der Sympathie Roseggers fern. Und er ist so angelegt, daß er nur da aus dem Vollen gestaltet, wo er in Mitleid oder freudigem Anteil mit seinem ganzen eigenen Wesen in den geschilderten Dingen steht.

Die größeren Schöpfungen, die den „Schriften des Waldschulmeisters“ gefolgt sind, die Erzählungen oder Romane „Haidepeters Gabriel“, „Der Gottsucher“, „Jakob der Letzte“, „Martin der Mann“, „Das ewige Licht“ erscheinen einem Teil von Roseggers Lesern, die ihr reinstes Entzücken bei den Erinnerungen „Aus der Heimat“ und den Genrebildern der Novellensammlungen, bei den „Sonderlingen aus dem Volke der Alpen“, den „Älplern“ und den „Allerhand Leuten“ gefunden haben, gewissermaßen als Abirrungen seines Talentes. „Wie kommt denn der Petri Kettenfeier dazu, derlei ernsthafte und tiefsinnige Bücher zu dichten! Von dem wollen wir lauter gemütliche und lustige Sachen hören.“ Gewiß ist, daß Rosegger auch darin ein echter Sohn der Berge und des Volkes bleibt, daß der Humor und der Scherz in seinen lustigsten Geschichten nie die letzte und einzige Absicht ist. Es steckt immer ein gutes Stück Ernst hinter diesen Späßen und wennschon sein Lachen warmherzig genug ist, so läßt es sich doch zweifeln, ob er das Leben seiner Heimat in irgend einer größeren Schöpfung so ausschließlich im goldenen Lichte des Humors zu sehen vermöchte, wie Fritz Reuter das ihm vertraute Leben in „Ut mine Stromtid“. Es ist schwer zu sagen, ob dies schon in der ursprünglichen Anlage oder in der Thatsache liegt, daß Rosegger um so viel jünger, als Fritz Reuter ist. Von schlechten Zeiten für den Landmann wußte der Dichter der „Stromtid“ genug, vom Untergange des alten Bauernstandes, der systematischen Verwandlung des Ackerlandes in Jagdgründe nichts. Der eine konnte redlich glauben, daß der altgewohnte Boden dem altgewohnten Fleiße in alle Zukunft hinein Früchte tragen würde,

der andere mußte angesichts der Zustände, die er mit Augen sah, daran verzweifeln. Die ganze Atmosphäre war in der Zeit zwischen Reuters und Roseggers Jugend mit pessimistischen Elementen durchsetzt worden, und unser Dichter, der die stärksten Organe für frische Lebensfreude und heitere Begnügsamkeit in sich trägt, hat sich dem Einfluß dieser Elemente auf die Länge nicht entziehen können. Glück genug, daß er einen Teil seiner Wurzeln in der unausrottbaren, auch heute noch nicht verlorenen Daseinslust des Alpenvolkes hat.

Von den größeren Schöpfungen Roseggers sind es hauptsächlich vier „Der Gottsucher", „Jakob der Letzte", „Martin der Mann" und die jüngste „Das ewige Licht", von denen jede in anderer und besonderer Weise eines der großen Welträtsel poetisch zu lösen trachtet, die dem Dichter vor das Auge traten. „Der Gottsucher", obschon keineswegs das leicht verständlichste von Roseggers Werken, behandelt die tiefste und schwerste Frage, die unsere Gegenwart bewegt. In dem grimmigen Zwiespalt zwischen seiner jugendlichen und überlieferten Frömmigkeit und den Zweifeln seiner späteren Bildung, hat der Dichter wieder und wieder eine gewaltige Stimme vernommen, die ihm zurief, daß kein Volk ohne Glauben gedeiht und daß der schwerste und unseligste aller Weltkonflikte der ist, der zwischen der unaustilgbaren religiösen Sehnsucht des wohlgeschaffenen Menschen und zwischen all seinen sonstigen heiligen Empfindungen entstehen kann. Rosegger hatte im Österreich des Konkordates so oft diesen Konflikt drohen sehen, den wilden Haß gegen alles, was Kirchendruck und Pfaffheit heißt, schauen und hören müssen, daß ihn wohl die Frage beunruhigen konnte: was geschieht, wenn zuerst durch die Herzenshärte der Herrschenden und sodann durch den Trotz der Erbitterten der Glaube einfacher Naturen dahinschwindet? Was wird aus einem Volke, dem das göttliche Licht gewaltsam verlöscht, das Herz aus der Brust gerissen ist? Und wie eine gewichtige Antwort auf die schwere Frage sah er das Bild des Frevels, des Irrtums der Gemeinde von Trawies, die ihren harten hab- und herrschsüchtigen Priester durch Mord beseitigt und dafür vom furchtbarsten Bann getroffen wird, der über Menschen gesprochen werden kann. Ob wirklich in alter Handschrift oder Chronik eine Überlieferung dieser Art dem Roman „Der Gottsucher" zu Grunde liegt — den Anschein hat es — ist darum so schwer zu erraten, weil Rosegger, dem es zuerst und zuletzt um die gewaltige symbolische Bedeutung der Erzählung zu thun ist, keine bestimmte Zeit festgehalten hat. Dem ganzen Gepräge der Vorgänge nach müßte das Gericht und der Bann über die Waldgemeinde von Trawies im eigentlichen Mittelalter ergangen sein. Aber gewisse sittenschildernde Züge der Handlung weisen auf viel spätere Zeit, die Leute haben Feuergewehre, haben Pfeifen und Tabaksbeutel, es ist von den Türken und den Schweden die Rede und der Vorgang müßte also ins siebzehnte Jahrhundert hineingedacht werden. Offenbar ist Rosegger dem Zuge gefolgt, der

in der Sagendichtung waltet, die auch historische Niederschläge aller Art in sich aufnimmt, aber mit ihrer Schilderung vergangener Zeiten ganz etwas anderes will und meint, als eine historische Belehrung. Die Handlung im „Gottsucher" ist in ferne Tage hinausgerückt und doch von der ergreifenden und eindringlichen Unmittelbarkeit einer Gegenwartsschilderung. In ihren drei Hauptteilen „Der Irrtum", „Die Gottlosen", „Die Erlösung" gestaltet sie sich zu einem phantastischen Drama, dessen fremdartigste Scenen doch die geheime Macht besitzen, verwandte Stimmen in unserer eigenen Seele zu wecken. In schlichter, einfacher Weise beginnt der Roman. Die Thalgemeinde von Trawies, die in die christlichen Zeiten hinein ihr Ahnfeuer und Sonnenwendfest erhalten hat, gerät darüber in Zwist mit ihrem Priester, dem Herrn Franziskus. Sie versucht alles, sich dieses Mannes, der kein Herz und kein Verständnis für die anvertraute Herde besitzt, zu entledigen, die geistliche und weltliche Obrigkeit des Waldlandes versagen ihren an kräftige Unabhängigkeit gewöhnten Unterthanen jede Hilfe. Es ist genau wie Gallo Weißbucher, der Vormann und der Feuerwart der Gemeinde, den Herren des Gerichts zuruft: „Was bei uns geschehen ist, hohes Gericht — bist du selber schuld. Wir haben dich gebeten, den Mann, der nicht für uns war, von uns zu nehmen. Du hast uns zu Hohn den Bescheid durch ihn selbst erteilt. Wir zu Trawies sind freie Bauern gewesen seit Alters her, und lieber, denn wir der Willkür Knechte sind, gehen wir zu Grunde. Er hat uns getreten und verschmäht, er hat uns die alten Rechte an Wald und Weide verweigert, er hat unsere Ernten nicht geschont, er hat unsere altehrwürdigen Sitten verletzt. War's aus Trotz, aus Bequemlichkeit, aus Feindseligkeit. Manchem hat er das Sakrament vorenthalten und die Wegzehrung auf dem Totenbette. Macht auf die Augen. An diesen Wänden steht seine Lebensgeschichte geschrieben: Hirschgeweihe, Hundspeitschen und Eberszähne, Schlagringe und noch vollgespickte Weidtaschen. Wo sonst das Ciborium hing, baumelt jetzt der Hirschfänger. Wo sonst das Evangelium lag, findet ihr die Spielkarten. Und der war uns zum Vorbilde gestellt. Mit diesem Menschen hätten wir leben und sterben sollen! Gebt uns einen gerechten Herrn, gebt uns einen Priester, wir sind redliche Unterthanen und gute Christen. Laßt uns frei sein und wir werden treu sein — aber das, was geschehen ist, bereuen wir nicht!"

Es ist Furchtbares geschehen, die besten Männer der bedrängten Gemeinde haben sich in ländlicher Kurzsichtigkeit zusammengethan und einen aus ihrer Mitte durchs Los erwählt, den verhaßten Priester durch Mord aus dem Wege zu räumen. Das entsetzliche Los hat den Schreiner Wahnfred, einen starken, aber schlichten, kindlich guten Menschen getroffen, der in rührender Treue für seine Heimatgenossen die blutige Pflicht nicht ablehnt, dann aber in seiner Verblendung, um nicht auch noch die Seele des Totgeweihten zu gefährden, den Priester, wie er vom Altar kommt, erschlägt.

Mit erschütternder Gewalt bricht das Verhängnis über die von Trawies herein, Wahnfred haben sie in die Einöde geflüchtet, sie stehen alle für einen, wie zuvor der eine für alle. Als die racheschnaubenden Gewalthaber erkennen, daß die Männer entschlossen bleiben, den Mörder zu verhehlen und nicht auszuliefern, wird ein wildes Kriegsrecht über sie verhängt, sie müssen losen und elf, die ein schwarzes Korn ergriffen haben, werden in der entweihten Kirche des Ortes hingerichtet. Und von Stund an liegt über Trawies und der Landschaft umher das geistliche Interdikt und der weltliche Bann, sie ist aus der Gemeinschaft der Lebenden verstoßen, das Erdenleben ist ihr vergällt und der Himmel entrissen — was nun kommt ist die natürliche Folge davon. In wilder Zuchtlosigkeit beginnen die Gebannten ein Schlemmerleben und spotten der Alten, die selbst unter solchen Umständen versuchen wollen, Sitte und Arbeit aufrecht zu erhalten. Denn „heut ist nicht gestern, heut haben die Jungen und Starken das Wort in der Hand!" Die wilde Freiheit des Waldtieres, in die die Menschen hinausgestoßen sind, bekommt ihnen schlechter, als dem Tiere. Das ganze Gemeinwesen bricht in einer Anarchie zusammen, die nur noch von einzelnen Blitzen alter Gewohnheit erhellt wird. In diese Zustände kehrt der Schreiner Wahnfred, der Mörder des Priesters, aus seiner Waldzuflucht nach Trawies zurück, nachdem er zuvor noch seinem dahinsiechenden Weibe die Augen geschlossen und sie begraben hat. Die Ärmste hat ihn noch in ihrer letzter Stunde beschworen: „Mußt bleiben, daß du wieder kannst löschen, was du hast gethan. Nur nicht verzagen darfst. Der Kirchenbann soll dich nicht irren, nur den Fluch auf deiner Hand mußt du löschen. Ich weiß wohl, du hast den Schwur gethan und hast keinen schlechten Willen gehabt. Du bist gut, mein Wahnfred, du wirst dich wieder erlösen. Nur mußt du nicht vergessen, daß du es unserem Erlefried sagst: Was böse ist, das bleibt aller Tage böse, und wenn es der Mensch auch des Guten wegen thut, es bleibt aller Tage böse." Und der schwergeprüfte Mann hat ihr versprochen, daß er alles büßen und gutmachen will. Die härteste Buße ist ihm auferlegt als Führer und Hauptmann der gottverlassenen und gottlos gewordenen Gemeinde. Denn „sie nannten ihn den Hauptmann, sie krochen vor ihm, sie gaben ihm allerlei Feste und Ehren, aber sie thaten, was sie wollten. Sein Plan, scheinbar in ihre Absichten einzugehen, um sie dann halten und leiten zu können, war mißlungen. Sie hörten seinen Reden zu, sie stellten sich seinen Anordnungen zurecht, um im nächsten Augenblicke wieder auseinanderzufahren, jeder seinen Begierden und Leidenschaften nach." Da von außen her die Vernichtung, die er ersehnt, nicht kommt, so beginnt er „wieder zu sinnen, zu schwärmen und suchte in den alten Offenbarungen und den neuen Träumen eine Leuchte für die grauenvolle Nacht, die ihn und seine Mitgenossen umgab." Er grübelt in der Einsamkeit über den Weg, der zu Gott zurückführen soll, und gilt nach und nach seinen Genossen und den verzweifelnden

Leuten der gebannten Landschaft um so mehr für einen Propheten, je härter und furchtbarer die Prüfungen sind, die über sie hereinbrechen. Pest und Waldbrände vermehren das Entsetzen, das durch die Scheidung von der ganzen übrigen Welt über ihnen schon waltet, sie vermögen mit dem, was die Natur ihnen schenkt, noch den Hunger zu stillen, obschon nur einzelne noch schüchtern ein Stück Feld oder Garten bauen, aber sie sind ganz und gar ratlos und mutlos geworden. Auf ihren alten Wildwiesen, wo vor Zeiten das Sonnenwendfest begangen worden war, kommen sie nach den Schrecken des schwarzen Todes wieder zusammen. Da ist's, wo ihnen Wahnfred den Gott, den er erkannt zu haben meint, verkündet: „Es ist der alte, liebende und schreckliche Gott. Er hat euch aufgeweckt in der Morgensonne, er hat euch geschlagen im Wetterblitz. In der Sternennacht hat er euch zugeschaut, von den Ampeln des Altars hat er euch angelacht. Als euch die Mächtigen verstoßen, hat er euch umarmt im Flammenring und er hat seinen Tempel gebaut im Tärn. Ihr drängt euch jetzt um ihn und wißt, daß sein warmer Atemhauch euch beschützt. — — Wenn er euer Auge nicht geblendet hat, ihr Leute von Trawies, so seht ihn an, er steht vor euch in seinem Glanze, das Feuer ist sein Leib! Das Feuer ist der sichtbare Gott!" Er trägt in seiner Seele den Schwung aller Propheten und religiösen Führer, er will die verlorene Masse über sich selbst und ihr entgöttertes Leben erheben, es gelingt ihm, den Religionsfanatismus zu wecken. Auf seinem Johannesberge in einsamer Hütte hegt der Feuerprophet ein Flämmchen des alten „Ahnfeuers" in wohlgeschützter Ampel. Wahnfreds glühendes Auge hat so lange an diesem Funken getrunken, „daß es plötzlich auf der Welt und im Himmel nichts mehr sah, als Feuer. Wie lange hatte er gegrübelt nach der Formel, um das Ungeheuer in Trawies zu beschwören. Und als er sie gefunden und ausgesprochen, war er selber in ihrem Banne. In Nebel versunken waren die Legenden und Evangelien der alten Schrift und über diesem Nebel aufgetaucht war der lodernde Flammenring, seine Seele hatte wie ein Falter die Flamme so lange umflattert, bis sie plötzlich von ihr erfaßt war." Der Fanatismus, den er in den Leuten entfacht hat, ist in ihm selbst zum Wahnsinn geworden. Aber immer lebt der Gedanke in ihm fort, daß Sühne für alle früheren Sünden notwendig sei, noch im letzten Augenblick vor der Katastrophe ist er bereit, Abgesandten der Kirche, die eine Versöhnung anbahnen wollen, sich selbst, den Mörder des Pfarrherrn zu Trawies, der Gerechtigkeit zu überantworten. Und als auch diese Friedensboten von der erbitterten und verwilderten Gemeinde erschlagen werden, fühlt er, daß nur im Untergang aller noch die Möglichkeit liegt, dem unerträglichen Zustand ein Ende zu machen. Der finstere Drang zum Opfertod, der seit lange in ihm ist, festigt sich zum Entschluß in dem Blockhaus, das er auf dem Johannesberg als Tempel des Feuers errichten läßt, sich selbst und die ganze Gemeinde von Trawies zu verbrennen. „Wir

sind verworfen. Jeder Atemzug, den wir thuen, wird zum Laster. Niemand als der große Gott hemmt unseren Sturz in die Hölle. Gott, so umfassen wir dich. Ich habe den Fluch gezeichnet, ich werde ihn löschen — das ewige Feuer mit irdischem löschen, das Land von uns befreien. Der Skorpion, den man in einem Feuerringe gefangen hält, tötet sich selbst . . . Sie werden sagen, wir sind wahnsinnig geworden, aber sie werden nicht sagen können, wir wären in der Finsternis untergegangen. Wir haben erkannt, daß wir das Böse sind und haben uns vertilgt. Das ist unser Sieg." Entschlossen bereitet er alles zum großen Sühnetag vor, seine Veranstaltungen sind so getroffen, daß keiner, der sich zum Sonnenwendtag im Tempel des Feuers einfinden kann, zu entrinnen vermag. Und als es Wahnfred gelungen ist, die verwilderte Masse in dem riesigen Holzbau mit nur einer wohlverschlossenen Thür zu vereinigen, da entzündet er mit dem Ahnfeuer die Glut, in der sie alle, alle untergehen. Ein einziges junges Menschenpaar, Erlefried, der Sohn Wahnfreds, und seine Geliebte Sela, die einen anderen Weg eingeschlagen haben, gelangen, unschuldig, jugendkräftig, wie sie sind, nicht zu dem grauenvollen Opferfeste. Sie sehen eine finstere Wolke mit rotbraunen Rändern über dem Tempel, während rings um sie her der Sommermorgen leuchtet. „Einer von allen, die hinaufgestiegen waren zum Berge des Johannes, um die Sonnenwende und das Feuerfest zu begehen, ist zurückgekehrt. Im Erzählen dessen, was er geschaut, hat ihn der Wahnsinn erfaßt. Seine Spur ist bald verloren gegangen. Erlefried und Sela sind geflohen, so weit sie ihre Füße haben getragen. Auf fernen Auen, wo kein trüber Rauch die Sonne umhüllte, haben sie ein neues Leben angefangen. — In einer schwülen Sommernacht desselben Jahres kam vom Niedergange her ein mächtiger Sturm. Er wühlte auf dem Berge die Asche empor und streute sie hin über die grünen, menschenleeren Wälder von Trawies."

Wie die Erzählung einer uralten dunklen Sage, nicht wie ein moderner Roman klingt „Der Gottsucher" aus, die Schauer der ältesten Überlieferungen von morgenländischen Blut- und Feueropfern, wehen durch die Erzählung hindurch, deren Einzelheiten gleichwohl belebt und realistisch deutlich wie eine steirische Dorfgeschichte erscheinen. Wenn es auch unzweifelhaft ist, daß „sich der Naturdichter da und dort in einzelnen ungeschickten Verbindungen des an sich vortrefflich Erfundenen, Durchgeführten, in gewissen Pausen, die beinahe wie ein hörbares Atemholen wirken, in der unvermeidlichen Einmischung allgemeiner Reflexionen verrät" (Stern, „Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart", dritte Auflage, Seite 168), so beeinträchtigt dies den Gesamtcharakter der Schöpfung nicht. Ein weihevoller Ernst liegt über den düsteren und den wenigen hellen Bildern des „Gottsuchers", man spürt, wie tief und warm der Erzähler den gewaltigen Konflikt, der hier dargestellt wird, in sich selbst mit durchlebt hat.

Roseggers Fähigkeit in das innere Leben einfacher Menschen hineinzusehen, die sich schwer täuschen, aber nicht dauernd betrügen können, bewährt sich hier an einem Problem, das nach landläufigem Vorurteil weit außerhalb alles ländlichen Lebens liegt. Er im Gegenteil erweist, daß sich der enge Rahmen ganz vorzüglich zur schärfsten Spiegelung der tiefsten und erschütterndsten Menschheitserlebnisse eignet. Bis auf das unbewußte Hineinragen eines uralten Heidentums in den gutchristlich-kirchlichen Glauben der Trawieser, erscheinen im „Gottsucher" alle Seelenvorgänge, Schicksalsprüfungen, alle Leidenschaften, Irrungen und verzweifelte Kämpfe zusammengedrängt, die aus Glauben und Unglauben von den ältesten Tagen her erwachsen sind.

Führt „Der Gottsucher", obschon er in der Folge seiner Hauptscenen und nach seinem ewig gültigen Gehalt sich wie eine Erzählung von Dingen ausnimmt, die gestern gewesen sind und morgen sein werden, uns in eine unbestimmte Vergangenheit zurück, so stammen „Martin der Mann" und „Jakob der Letzte", grundverschiedene Werke wie sie sind, beide durchaus aus der Gegenwart. Das Element phantasievoller, gelegentlich phantastischer Erfindung und das energisch-realistischer Lebensdarstellung, die sich im „Gottsucher" sehr glücklich durchdringen, teilen sich in diese beiden späteren Schöpfungen, in „Martin der Mann" hat das phantastische, in „Jakob der Letzte" das realistische Element ein entschiedenes Übergewicht. „Martin der Mann" ist eine phantastisch-symbolische Dichtung, in der Welt- und Menschenschicksal ein Gleichnis wird. Gewiß hat der Dichter seinen Stoff nicht leichthin selbst gewählt, gewiß ist er unwillkürlich von Ereignissen und Zuständen scheinbar fernliegender Kreise, von Gedanken und Ideen befruchtet worden, die er mit seinem Herzblute genährt hat. „Ein ganzes Jahr lang," versichert Rosegger, „sah ich die feinübertünchten Zustände eines Fürstenhofes wechselnd mit den grauenhaften Naturerscheinungen einer Waldwildnis. Einen ganzen Sommer lang dachte und fühlte ich nichts als meine Herzogin Juliana, ihre seltsame Freundschaft und ihre fast dämonische Liebe. Die Ereignisse sind geschehen, und ich sah sie stattfinden vor meinem inneren Auge. Wer gewohnt ist, die Wahrheit nur nach Äußerlichkeiten zu messen, der wird in diesem deutsamen Buche auf Unerhörtes stoßen; wer aber die Natur eines von Vorurteilen befreiten menschlichen Herzens sieht, der wird die Begründung der Dinge vielleicht erkennen. Wer sein litterarisches Gewissen beruhigt, wenn er diese Erzählung ein Märchen nennt, der möge es thun; doch wird ihm am Ende das Märchen zu realistisch sein."

Rosegger verrät in diesen Worten seiner Vorrede, daß er selbst gefühlt hat, wie wunderliche Motive in seinem Buche sich begegnen. Eine Traumprinzessin Juliana ist in ländlicher Einsamkeit aufgewachsen, ist hier von einem alten Lehrer Abraham zu einer Anschauung geführt worden, nach der es vermutlich weder Throne noch Fürsten geben soll, hat sich aufs Innigste

mit einer armen ländlichen Frau, Maria Baumgartner, befreundet, wünscht ihr Leben auf dem Lande, bei den Arbeitern des Feldes und den frohen Hirten zu verbringen. Dies muß ihr versagt bleiben, denn gleich im Eingange des Romanes wird sie, da ihr letzter männlicher Vetter, Herzog Johann, auf der Adlerjagd von Mörderhand gefallen ist, zur Fürstin ihres Landes berufen. Sie erlebt als regierende Herzogin allerhand Wundersames und überzeugt sich mehr und mehr, daß sie weder den demokratischen Gang und Drang der Zeit, der keine Fürsten mehr will, besiegen, noch ein Glück, nach dem ihre weibliche Natur lechzt, auf dem Throne finden kann. Ihr Unglück will, daß sie einen jungen Mann Martin, den Sohn eines Rechtsgelehrten, kennen lernt, der selbst die Rechte studiert hat und plötzlich in die Wildnisse am Schatt geht, hier Land urbar macht und ein Landgut aus dem Walde herausschafft. Sie faßt eine unbezwingliche Leidenschaft für den kraftvollen und rätselhaften Mann, er erscheint ihr als der Einzige auf der Welt, dem ein Weib nachgehen muß. „Du bist so," ruft ihm Juliana zu, „wie ich mir den Mann gedacht habe; nein, du bist nicht so, du bist noch herrlicher. Ohne dich zu finden, hätte ich verkommen müssen. So viele Männer und kein Mann! Da bin ich irre geworden, ganz irre und habe nimmer gewußt, was ich will und soll." Und Martin der Mann gesteht sich und ihr: „Ich habe von unserer jungen Fürstin manches Gute gehört. Aber wie ich sie heute sehe, das macht sie mir erst wert und groß. Es ist der Mensch. Die Unnatur des Hofes hat sie nicht entmarken können. Das Weib auf dem Throne pflegt sich zu entweiben, und weil sie kein Mann sein kann, wird sie ein Tyrann. Entweibte Weiber, wie entmannte Männer sind entmenschte Menschen. Bei Euch gelang es bisher nicht. Fürstin! Ihr verdient ein besseres Los als Fürstin zu sein!" Martin fordert, daß sie sich der Krone entäußern soll, sie thut es und kehrt voll Glücksehnsucht und Glückgewißheit zu ihm zurück. Von all ihrer fürstlichen Herrlichkeit behält sie nichts, als ihr Schloß Edenstein und was zu diesem gehört. Sie findet sich, wie es scheint, leicht in alles, und Martin Reichensteiner läßt sich schon von seinen Gesinnungsgenossen rühmen, „das nenne ich doch einen heldenmütigen Republikaner, die Fürsten, die er vom Throne nicht herabschießt, die heiratet er herab." Juliana drängt auf den Vollzug der Heirat, in Martin ist etwas Zögerndes, Rückhaltendes. Er fragt einige Tage vor der bevorstehenden Hochzeit Juliana, was sie an ihrem Hochzeitstage thuen würde, wenn sie noch Regentin wäre, und nachdem sie gesagt, daß sie die Schatzkammern für die Dürftigen öffnen, die Ketten der Verbrecher zerschlagen, selbst Räuber, Mörder und — Revolutionäre begnadigen würde, richtet er noch die Frage an sie, ob sie im Glücke der Liebe den Mörder ihres Oheims begnadigen würde. Sie erklärt aufflammend, daß sie diesen Unbekannten hasse, und nun beginnt in seiner Seele ein verzweifelter Kampf. Am Hochzeitstage aber hat er überwunden. „Größer als der Mut zum Verbrechen ist der

Mut, es zu bekennen. Damals der Einsatz eines Lebens, das für den geknechteten Staatsbürger keinen Wert hatte, heute der Einsatz zweifacher Glückseligkeiten. Wer hat den Mut, dieses Pfand zu wagen? Der Mann!" Als Juliana schon im Hochzeitsschmucke vor ihm steht, bekennt ihr Martin, daß er den Herzog, ihren Oheim, wie es im geheimen Rate der Volkspartei beschlossen worden sei, erschossen habe. Sie wankt in seinen Armen, sie weiß im ersten, furchtbaren Augenblicke, daß sie darüber nicht hinwegkommen kann und darf. Und da sie sieht, daß er sie nicht versteht, als sie sagt: „In die Kapelle mußt du allein gehen, mein Knabe, mußt die Kerzen auslöschen" — da stürzt sie sich aus dem Fenster und giebt sich den Tod. Martin Reichensteiner verschwindet, „wer seinen Namen sucht: in der Geschichte des Fürstentums wird er ihn finden. Ob unter Patrioten, ob in den Reihen der Missethäter, das richten die Zeiten." Uns deucht, das haben die Zeiten längst gerichtet. Wer sich durchs Los bestimmen läßt einen Fürsten oder irgend wen, den er weder persönlich kennt, noch persönlich haßt, zu ermorden, bleibt entweder ein Wahnsinniger, oder ein kalter Fanatiker und kann niemals der Mann sein, dem alle Herzen zufliegen, der das Gefühl der Hingabe und des vollen Vertrauens einflößt, das in Roseggers Dichtung „Martin dem Manne" zugesprochen wird. Hier liegt der erste innere Widerspruch, die stärkste innere Unmöglichkeit der deutsamen Erfindung. Wie Rosegger dazu gelangt ist, läßt sich leicht erkennen. Aus gewissen Erscheinungen zieht er den Schluß, daß die Welt der Gegenwart in ihren Grundfesten wankt, sie drängen so bedrohlich und von allen Seiten auf ihn ein, sie geben ihm so finstere Rätsel auf, daß er unsicher in seiner Empfindung wird. Welche Katastrophen auch in Fürstenhäusern möglich sind, wer wußte es besser, als der Österreicher, den die Hinrichtung Kaiser Maximilians von Mexiko und der Tod des Kronprinzen Rudolf im Tiefsten erschüttert hatte? Wo er über seine Alpen hinausblickte, da spürte er das unheimliche Vorschreiten dunkler Mächte, sah er ein Ungeheuer, das tausend Köpfe, tausend Arme hat, das überall „in der Werkstatt, in der Kirche, unter der Erde, im Palast, auf dem Schiff, im Postwagen" ist. „Es wächst im Kornhalm auf, es gährt im Weinglas, es geistert in der Bibel und, was das Schreckbarste ist, es steckt in der Säbelscheide des Soldaten. Überall spukt es und nirgends ist es faßbar." Und doch will der Dichter nicht darauf verzichten, auch diesen Gespenstern Leben in seinem Sinne abzugewinnen. Sein Märchen deutet eine Lösung an; die Verzichtleistung der Herzogin Juliana auf ihre Krone und ihre Rückkehr in die einfachsten Verhältnisse der Natur, soll sicher ein Symbol künftiger Dinge sein. Dabei fühlt der unbestechliche Dichter dennoch, daß der angeblich edelste Zweck die unedlen und nichtswürdigen Mittel nicht ertragen kann. Martin der Mann wird zerschmetternd gestraft, zwischen ihm und der leidenschaftlichsten, aufopferndsten Liebe hat seine unheimliche That eine Kluft aufgerissen, in die

sich Juliana nur hinabstürzen, aber die sie niemals überfliegen kann. Und schon das ist zuviel. Wenn Martin der Mann ist, für den wir ihn nehmen sollen, so darf er an den Frevel, die junge Herzogin an sich zu reißen, gar nicht denken; daß er es versucht und mit blutbefleckten Händen nach dem Kleinod einer opferwilligen Liebe greift, setzt ihn tiefer herab, als Rosegger gewollt und geahnt hat, und die poetische Verherrlichung des Mörders, die in der Leidenschaft der Prinzessin Juliana und in dem Eindruck liegt, den Martin angeblich auf alle Menschen (Maria Baumgartner ausgenommen) macht, wirkt schlechthin unerträglich. Die Schilderung des Hoflebens vollends, die der Dichter der Herzogin Juliana in den Mund und in die Feder legt, ist mit so verbrauchten, altherkömmlichen und schreienden Farben entworfen, daß es kaum möglich ist, bei ihr ernst zu bleiben. Alles in allem, „Martin der Mann" erweist lediglich, daß die nervöse Unruhe und Überreizung des Tages selbst diesen kernfrischen Steirer nicht verschont hat.

Einen ganz anderen mächtigern, tieferen und überzeugenderen Eindruck hinterläßt die Waldbauerngeschichte „Jakob der Letzte", die ein Bild von dem Untergange des Bauerntums in den deutschen Alpen geben soll. Wer die Aufgaben der poetischen Kunst gar zu eng fassen will, darf am Ende auch in diesem Buch eine Tendenz wittern. Doch so lange der Dichter, der Leben darstellt, auch im Leben steht, wird er nicht vermeiden können, daß ihn gewisse Erscheinungen der Gegenwart nicht bloß in ihren menschlichen Vertretern, im Einzelschicksal, sondern auch in ihrer Gesamterscheinung und in ihren Ursachen bewegen, die mit politischen und socialen Mißverhältnissen eng verknüpft sind. Ehrlich gesteht Rosegger ein, daß er sich von allem, was den Bauernstand angehe, fast persönlich betroffen fühle, daß sein Buch ein Stück tragischer Wirklichkeit sei, bei der der Dichter das Gemälde nur zu gruppieren, zu runden und im besonderen die wenigen Blumen, welche in Wüsten und auf Ruinen sprossen, mit Liebe zu pflegen hatte. Schmerzlich und zornig fügt er hinzu: „was heute vorgeht da draußen in den Bergen, es vollzieht sich nicht so sehr von naturwegen, es vollzieht sich durch die Schuld der Menschen." Alles sei gegen den Bauern. „Während man allerorts vom Reichsrate bis zum letzten Winkelverein herab die Phrasen von der Wiederaufrichtung des braven Bauernstandes hören kann, spitzen sich alle wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse auf das Schärfste zum Nachteile unseres Bauernstandes zu. „Unsere hohen Herren — die lüstern nach der Scholle greifen, aber nicht um dieselbe zu bebauen, sondern um sie verwildern zu lassen und darauf ihres Lebens höchstem Berufe, der Waidmannslust zu fröhnen — haben bereits die Stirn, zu behaupten, daß in den Alpen der Bauernstand nicht mehr zu halten und auch überflüssig sei. Mit der Einfuhr von Feldfrüchten sei keine Konkurrenz mehr möglich. Das ist der Standpunkt des Händlers und nicht der des Bauers. Der

Alpenbauer ist überhaupt nicht da, um zu konkurrieren, sondern auf seinem Boden für sich zu arbeiten und zu leben. Zwar einfach zu leben, aber naturgemäß und als freier Mann."

Mit dieser entscheidenden und kräftigen Abwehr der national-ökonomischen Phrase, die kein Menschen- und Lebensrecht mehr kennt, versetzt sich der Verfasser vom fremden auf sein eigenstes Gebiet, auf den Boden von Menschenglück und Menschenleid. Die Bedeutung, die der Einzelne hat und in gesunden Zuständen haben und behalten soll, fühlt keiner unmittelbarer und lebendiger als der Poet. „Jakob der Letzte" ist trotz der herb tendenziösen, halb politischen Vorrede ein ergreifendes, aus dem Innersten des Volkslebens und der Volksseele herausgeschöpftes Lebensbild. Die Schärfe und Treue der Beobachtung des Alltäglichen hält mit der Kraft, das Verborgene und Ungewöhnliche zu offenbaren, gleichen Schritt, aber die erstere dient der höheren Fähigkeit und ist außerdem von der eigentümlichen Heimatliebe und Heimatlust Roseggers durchleuchtet.

Mit Meisterzügen stellt der Dichter in „Jakob der Letzte" uns zu gleicher Zeit in die Mitte des bäuerlichen Alpenlebens und in die Mitte der Gefahren hinein, die den kleinen freien Eigentümer bedrohen, der nichts Besseres will und weiß, als auf seiner Scholle zu sitzen, der noch fühlt, daß die Erdscholle sein „Tausender" ist, der nicht zerreißen noch verbrennen kann und der alle Jahre seine Zinsen bringt, es mag im Land Krieg oder Frieden sein. Die Makler und Händler ziehen überall im Lande herum, der Kirchgang nach dem Gelde ist den Bauern von Altenmoos so gut in die Glieder geschlagen, wie denen anderer Gemeinden. Wenn der Besitzer des größten Hofes seinen Grund und Boden hingiebt, so wird es für die nächst- und umwohnenden Bauern schwer, den ihren zu behaupten, der Wald wächst ihnen gleichsam in ihre Felder wieder hinein, die vor Zeiten der Wildnis abgewonnen worden sind. Lebendig verkörpert treten die Gegensätze vor uns, als Jakob Steinreuter und seine Nachbarn dem Guldeisner, der sie durch den Verkauf seines Gutes alle bedroht, in seinem Hof Gegenvorstellungen machen und der genußsüchtige Großbauer den Mahnenden und Bittenden die Thür weist. Mitten im gleichen Beruf, unter den Genossen eines Blutes klafft ein Abgrund auf, über den hinweg keiner die Worte des anderen mehr versteht, wenn er sie gleich hört. Der Singsang, den der Waldmeister des „Kampelherrn", des großen Grundbesitzers, der die Bauern auskauft, vor den Ohren der Reuthoferbäuerin anstimmt, durchhallt die ganze weitere Geschichte. Der Jakob habe sich in den steinigen Boden hinein verbissen und werde sich noch alle Zähne daran ausbeißen. Es seien andere Zeiten, Vieh und Hafer werde von Tag zu Tag billiger, Holz habe gar keinen Preis mehr, die Dienstboten seien kostspieliger und ungebärdiger als je. Früher habe Haus und Grund den Besitzer vom Soldatenleben befreit, das sei nicht mehr. Früher habe ein Bauerngut beisammenbleiben müssen und hätten die

Kinder des Hauses ihr Lebtag daran ein Heim gehabt; heute dürfe jedes Bauerngut zerrissen werden, wie man einen Papierwisch zerreißt, der nichts mehr gilt. Dazu die hohen Steuern und wer sie rechtzeitig nicht zahlen könne, den lasse der Staat das Haus verganten ohne Barmherzigkeit. Früher sei der Bauernstand ein Ehrenstand gewesen, heute mache sich über den Bauern jedermann lustig, weil er ja wahrhaftig ein Thor wäre, wenn er es nicht einsehe, daß für ihn die Zeit aus ist. Und die Zustände sind so, daß die Bauern beim besten Willen ihre Seelen vor dem Versucher nicht wahren können, sie müssen es fühlen, wie viel von dem traurigem Lied wahr ist. Auch Jakob Steinreuter, der mit leidenschaftlicher Beredsamkeit am ererbten Stand und ererbten Boden festhält, kann das Verderben nicht aufhalten, rings um ihn sinkt Zweig um Zweig, Ast um Ast, Glied um Glied von der Gemeinde Altenmoos. Er besucht seine alten Genossen, die Haus und Hof verkauft haben, draußen in Sandeben und findet sie als genußsüchtige und müssiggängerische Protzen wieder — deren Protzentum nicht einmal einen sicheren Untergrund hat, denn für das Leben, das sie nun führen, reichen die Summen, die sie für ihre Güter erhalten haben, denn doch nicht aus. — Der Rodel, der einzige, der im unteren Land sich wieder ein Bauerngut gekauft hat, versucht in fremden Verhältnissen nach Altenmooser Art zu wirtschaften und wirtschaftet ab, auch andere sterben und verderben, die Bauernknechte, die ihre Herren durch den Verkauf der Höfe verloren und in schönen Gegenden Dienst genommen haben, finden angestrengtere Arbeit, aber schmälere Nahrung. Ein Knecht des Steppenhofers ist in ein großes Walzwerk gegangen und hat dort auf den roten Weltuntergang hoffen gelernt: „Sparen thun wir nicht, wenn's kracht, kriegen wir eh genug.“ Der Jakob will von alledem nichts hören, er denkt nur daran, daß es in Altenmoos anders gewesen ist und noch so sein könnte. Seine Heimatgenossen haben „das Weltgift getrunken“ und ihm blutet das Herz. Sein Knecht Bertl sagt ihm auf, er bleibt fest und getröstet sich, daß er schließlich mit den frisch aufblühenden Kindern allein wirtschaften wird. Noch einmal faßt er neue Lebenshoffnung, als der junge Florian, der Hüttenmauser, Jakobs Tochter Angerl heimführt. Da wird ihm der Sohn Friedl, der einzige, der ihm verblieb, nachdem im Anfang der Geschichte sein anderer Bube Jackerl spurlos verschwunden ist, zu den Soldaten ausgehoben. Die Mutter, die den Sohn vom Kaiser losbitten will, kann, als die Majestät durch ihre Gegend reist, ihre Bittschrift nicht anbringen, sie wird brutal zurückgedrängt, der Schlag trifft sie und sie kommt nur noch zum Sterben heim. Jakob verliert zugleich sein Weib, den Sohn, der einrücken muß, er sagt nur schlicht, „da hätt ich gemeint, von solchen Unglücken wäre eins allein nicht zu ertragen, und jetzt sind mir auf einmal zwei aufgeladen und ich fall nicht zu Boden. Der Mensch kann was aushalten, wenn's sein muß“ und geht vom Friedhof und vom Abschied des Sohnes

heim und wieder an die Arbeit. Aber auch der Schwiegersohn und die Tochter, die letzten, die in rechter Bauernweise um ihn sind, können sich gegen die Feindschaft des Waldmeisters auf ihrem kleinen Gute nicht behaupten, müssen verkaufen und im neuen Wohnort ein Häuschen kümmerlich pachten. Selbst der Pfarrherr redet dem weißhaarigen Trotzer, dem der Wald über die Felder wächst, zu, den hoffnungslosen Kampf aufzugeben: Jakob Steinreuter aber könnte ebensogut sich selbst aufgeben, als seine gewohnte Lebensweise und seinen Hof. Er hat selbst noch die Kraft, es zu überwinden, daß sein Sohn, der Friedel, von unüberwindlicher Heimatsehnsucht getrieben, ihm als Deserteur ins Haus kommt und als solcher wieder davongeführt wird. Der Ärmste sagt beim Abschied dem Alten voraus, daß sie sich niemals wiedersehen werden und fällt kurze Zeit darauf in einer Schlacht, in der er sich rühmlich ausgezeichnet hat. Jakob der Reuthofer aber lebt von hieran in der Ergebung dahin, die nur still auf den Tod wartet, sein vertrauter Gefährte ist der Pechöl-Natz geworden, der mit ihm die Trauer um den Untergang von Altenmoos und den Ingrimm über die Jagdwirtschaft teilt, die sich in der künstlich neugeschaffenen Wildnis jahrein, jahraus abspielt. Die Meuten und die Scharen der Treiber stampfen in Jakobs Wiesen, Feldern und Saaten Gras und Korn in den Grund, die gesetzlichen Entschädigungen werden zum Hohn gegen den Geschädigten, des Steinreuters bäuerliche Ehrlichkeit sträubt sich lange dagegen, als Wilderer der Verwüstung seines Eigentums Einhalt zu thun, am Ende erliegt er doch der Versuchung, schießt einen in seinen Gemüsegarten eingebrochenen Hirsch nieder, zeigt sich selbst an und muß eine kurze Gefängnisstrafe erleiden, die ihn nach seinen Begriffen tief an der Ehre kränkt und eine jener schnöden Buchstaben-Ungerechtigkeiten ist, die die Majestät des Gesetzes in den Augen des Volkes beschimpfen. Das nächste Mal, wo er ein plünderndes Reh niederschießt, zeigt er's nicht an, „man macht's, wie sie's haben wollen", und da es gerade sein Namenstag ist, stellt er die bittere Betrachtung an: „Vierundsechzig Jahre! Bei manchem Menschen braucht es lange, bis er ein Spitzbub wird." Er muß noch erleben, daß der einst so stolze und stattliche Nachbar Franz, der Guldeisner, als verkommener Bettler sich an seinem Herd, seiner Suppe, seinem Wein wärmt und ihm einen Brief ins Haus trägt, der aus dem fernen Amerika, „Neu-Altenmoos in Oregon" kommt. Wie niedergewuchtet steht er vor der Thatsache, daß das Schreiben von dem vor Jahrzehnten verschwundenen Sohn Jakob (dem Jackerl) stammt, von dessen Abenteuern und Ergehen berichtet. Es packt ihn, alles stehen und liegen zu lassen und nach der neuen Welt hinüberzufahren, nicht um drüben zu bleiben, sondern um den plötzlich wiedergeschenkten Sohn und seine Familie nach der alten Heimat herüberzuholen, damit die Jungen den Kampf um das Vätererbe und das Bauerntum, in dem der Reuthofer fast zerbrochen ist, frisch und entschlossen wieder aufnehmen. Die fieberische Erregung würde

verfliegen, das Losreißen von der Scholle für ihn fast unmöglich sein, eine Katastrophe, die schon lange gedroht hat, erspart ihm alles weitere. Am Morgen des nächsten Tages schon, als eben wieder ein Reh im reifen Haferfeld äst und Jakob sein Schußgewehr zurecht macht, wird er vom Waldmeister Ladislaus dabei ertappt. Eh will er sterben, als sich ergeben, aber der Waldmeister trifft ihn nicht, der Bauer schießt den Jäger nieder und im nächsten Augenblick, wo die That geschehen ist, weiß er auch: „So. Jetzt bin ich fertig! Mörder! Mörder! So muß es enden.“ Er sucht Frieden im stillen Grund, wo das dunkele Wasser ihn der erbarmungslosen Welt entzieht, die von seinem inneren Kampf, seiner Verzweiflung nichts gewußt hat und nichts wissen wollen würde. Der Mörder und Selbstmörder wird in der öden Hochschlucht, die „zum Gottesfrieden“ heißt, verscharrt, er schläft aber doch, wie der Pechöl-Natz sagt, in der Altenmooser Erde, die ihm das Liebste auf der Welt gewesen ist.

Der tragische Ausgang wirkt um so tief erschütternder, weil sich im letzten Augenblick ein Lichtstrahl, eine Hoffnung gezeigt hat, die nur neue schwere Enttäuschung in ihrem Schoß bergen könnte. Es ist nicht anders, als daß es mit dem Alpenbauerntum in den Landschaften zu Ende geht, die sich der Sport der modernen Millionenraffer zur Erfrischung aneignet. Jakob würde auch ohne sein verzweifeltes Ende der letzte Bauer zu Altenmoos bleiben, der Jackerl sein neugewonnenes Heim über dem Weltmeer drüben nicht verlassen. Die bloße Übersicht des Inhaltes der Erzählung macht deutlich, wie viel unpoetische Elemente sich in diese Schöpfung hineindrängen, und doch ist sie eine der poetisch wirksamsten Roseggers, denn der leidenschaftliche lebendige Anteil des Dichters an den Schicksalen des Reuthofbauern, das feine Verständnis für die Vorgänge in der schlichten, gottergebenen und dennoch so zerquälten und gewaltsam emporgestürmten Seele des Helden und Dulders, verwandelt die Erzählung „Jakob der Letzte“ beinahe in ein Selbsterlebnis. Die ganze Eigenart Roseggers, die volle Sicherheit und Kraft der Wiedergabe solcher Menschen, deren Wesen und Weltanschauung an die nährende Erde gebunden bleibt, verbindet sich hier mit einer halb zornigen, halb wehmütigen Erkenntnis, daß die gepriesene „moderne“ Entwickelung diese Menschen nicht mehr dulden will, ja nicht mehr ertragen kann. Ob es ein dichterisches Motiv ist, die Einzelheiten eines Bauernauskaufes und des Verderbens der also in eine fremde Welt Hinausgeworfenen darzustellen, mag fraglich sein. Daß aber die Klage um vernichtetes, bescheidenes Glück, die Trauer um verlorene Heimat, die leidenschaftliche Empörung gegen die Versklavung bis dahin freier, gottesbürtiger Menschen poetische Empfindungen sind, darüber ist kein Streit, und diese Empfindungen durchhauchen noch selbst die unerquicklichsten Scenen dieser tragischen Bauerngeschichte. Ein versöhnendes Wort weiß der Dichter nicht, denn die tiefempfundene Wahrheit, daß der Bauer, der kleine Landwirt nur

auf der Stelle, die ihn geboren hat, zu gedeihen vermag, schloß eine tröstliche Wendung völlig aus, wenn der Dichter wirklich ein Stück Leben geben wollte.

Gegen die Härte des Verlaufs und Ausgangs ließe sich geltend machen, daß sowohl der Tod der Reuthofbäuerin, als der Fall des Sohnes Friedel nicht unmittelbar und ursächlich aus dem Verfall der Gemeinde Altenmoos und der Bedrängnis des trotzig behaupteten Reuthofes hervorgehen. Aber es ist auch gar nicht die Absicht des Dichters, dem Kampelherrn und seinen Aufkäufen von Jagdgründen die Verantwortlichkeit für diese Leiden des letzten Jakob zuzuschieben. Sondern mit tiefem Einblick in die Natur des Bauerntums läßt er durchfühlen, daß der Reuthofer, wenn er noch sicher und unbedrängt auf seinem Grund säße, auch diese Schicksalsschläge überstehen würde, wie Väter und Vorväter vor ihm die härtesten Lebensprüfungen tapfer nnd in der Zuversicht bestanden haben, ihren Kindern doch das freie Dasein auf der eigenen Scholle hinterlassen zu können. Der Gefahr, die alle tendenziösen Darstellungen mit sich führen, stellenweis herb, nüchtern und prosaisch zu erscheinen, ist Rosegger, trotz der echt poetischen Verdienste der tragischen Dorfgeschichte, nicht völlig entronnen, aber die Macht seiner Mitempfindung, wie seiner Darstellung sichern dem Ganzen um so mehr die bleibende Wirkung, als zunächst keine Aussicht ist, daß „Jakob der Letzte" zu den verschollenen, nur halbverständlichen Begebenheiten gehören wird.

Nicht minder bedeutend, auch nicht minder erschütternd schildert der Roman „Das ewige Licht" den hoffnungslosen Kampf des Einzelnen gegen dämonische Mächte der Zeit. Der Held der Geschichte, der zugleich ihr Aufzeichner ist, der Stadtpfarrkaplan Wolfgang Wieser wird, um ihn einer bedenklichen Wirksamkeit als aufklärender Schriftsteller zu entziehen, im Eingang der Erzählung nach St. Maria im Torwald versetzt. „Es soll eine schöne Gegend sein, sagen die Leute. Wo man im Juli Schneewasser trinken kann, sagen sie. Siebenhundertundsieben Seelen schreibt der Diöcesankalender. Kleinbauern, Almer, Holzleute und sonstiges, man weiß nicht was. Mein Vorgänger ist dort ein Narr geworden und nachher in einer Irrenanstalt gestorben. Da liegt das Dekret. Ich bin Pfarrer zu St. Maria im Torwald. Tausendfünfhundert Meter hoch gelegen, da kann man doch nicht sagen, daß ich erniedrigt worden wäre." Obschon der Bischof dem bisherigen Kaplan gütig sagt, er habe dort reiche Gelegenheit manches praktisch durchzuführen, was er bisher als Schriftsteller theoretisch verlangt habe, schmeckt Wiesers Beförderung gar sehr nach Strafversetzung. Doch alle seine Befürchtungen lösen sich in Befriedigung auf, als der neue Pfarrer inmitten des abgeschiedenen rauhen Hochthals, das am Fuße großer Gletscher liegt, eine Bevölkerung vorfindet, die in patriarchalischen Zuständen hinlebt. „Etliche siebzig Bauernhöfe und ein Dutzend Kleinhäusler. Feldbau, Viehzucht, Holzwirtschaft. Das Torwaldholz ist reif, kernfrisch und hart wie

Stein. Bei uns giebt's Holz bis zum Ende der Welt. Was die Leute hier zum Leben brauchen, das bauen und schaffen sie sich selbst, man sieht wenig Geld und braucht auch wenig," zeichnet der Pfarrer, sobald er mit den Zuständen vertraut geworden ist, in sein Tagebuch. Es verlangt ihn fürder nicht aus der Einsamkeit hinaus. „Ich mag gar nicht mehr zurückschauen in die weite Welt, nicht mit den Augen und nicht mit dem Herzen. Mich hat Gott geführt, heim zu meiner Idylle. Nicht die Idylle Rousseaus und Geßners ist es, eine viel hausbackenere, aber wahrhaft. Ausnahmen auch hier, im ganzen jedoch tüchtige, gute, einfältige, zufriedene Menschen. Ich will dieser Zustände Hüter sein den Rest meiner Tage." Und nun wird es Zug um Zug die Tragik dieses echten Priesters, daß Wolfgang Wieser die ernst und heilig gefaßten Vorsätze nicht durchzuführen vermag. Die moderne Welt bricht ihm verwüstend in sein kleines Gebiet herein. Mit dem Übermut der Touristen, der Bergfexe und müßigen Naturschwelger hebt das Verderben an, mit der Errichtung von Fabriken, der allmähligen unsinnigen Selbstvernichtung und Versklavung der Bevölkerung des Torwalds schreitet das Unheil seinen Gang. Die Torwalder haben in alten Tagen den einzigen engen Felszugang zu ihrem Hochthal gegen die Türken, in neueren gegen die Franzosen verteidigt, gegen das Hereindringen des Schwindels, der selbstgefälligen Thorheit und des vermeinten Fortschritts sind sie ohnmächtig. Nicht der Pfarrer noch Simon Eschgartner, der Schmied, der langjährige Gemeindevorstand, vermögen das Verderben aufzuhalten. Meisterhaft und anschaulich wie zuerst die Zustände des Thals geschildert sind, erscheinen in den Aufzeichnungen des Pfarrherrn auch die Anfänge der Zersetzung gespiegelt. Als der argwöhnische Schmied, das Haupt der Gemeinde, schon längst das Bedrohliche erkennt, ist der geistliche Hirt noch harmlos, zuversichtlich, ja die volle Schwere der kommenden Dinge geht ihm erst beim plötzlichen Tode des Simon Eschgartner auf. Wie die Lawine einmal im Rollen ist, verschlimmern sich die Zustände mit jeder Stunde, der Pfarrer erfährt hundertfältig, wie dämonisch-unangreifbar die allmählige Entartung ist. Lange vor dem dunklen Ende schreibt er in sein Tagebuch: „Es ist als ob eine Seelenseuche läge über aller Welt, als ob das Sonnenlicht vergiftet wäre, das sonst so voller Segen und Gnaden niedergeleuchtet hat aufs grüne Waldthal." Mit der totbringenden Betrübnis wächst bei dem armen Pfarrer auch der Zweifel an der Macht seines geistlichen Amtes, an seinem inneren Beruf. Er sieht eine gesunde, ehrwürdige, kleine Welt vor seinen Augen untergehen, vermag nichts und aber nichts dagegen und kann doch das Gefühl nicht überwinden, daß alles in seine Hände gelegt war und daß er den Untergang des alten Torwalds vor Gott zu verantworten haben wird. Und so fällt er gleich seinem Vorgänger — dem das Beichtgeheimnis unmöglich gemacht hat, einen unschuldig Verurteilten zu retten — in Verzweiflung und Wahnsinn. Der Ausgang der tragischen Erzählung, das heißt

ihre spätere Ausführung entspricht nicht völlig ihrer vorzüglichen ersten Hälfte. Aber daß Leben, nicht bloß beobachtetes, sondern unmittelbarstes, wärmstes, vom Dichter mitgelebtes Leben, in der düstern Erfindung waltet, und daß sie die volle Tragik eines Daseins verkörpert, das mit seiner ganzen Bildung und heiligsten Überzeugung der Vernichtung einer geliebten kleinen Welt widerstrebt und im Gefühl seiner Ohnmacht an allem irr wird, steht außer Zweifel. Der letzte Eindruck der Dichtung, der Hinweis auf den Hirtner Rolf ist ein nahezu trostloser, doch wer kann mit dem Dichter rechten, der aus der Fülle und Tiefe der furchtbaren Wahrheit schöpft, daß an die Stelle der steten und notwendigen Wandlung alles Irdischen die wüste Lust an sinnloser Zerstörung getreten ist, die mit dem sittlichen Willen des Einzelnen auch dessen innere Zuversicht zerbricht.

Die zuletzt charakterisierten Werke Roseggers sind von Einflüssen der Zeit durchsetzt und von Schmerzen der Zeit erfüllt, gegen die sich der Teil des Publikums, der bei der Poesie nur Unterhaltung sucht, die er euphemistisch Erhebung tauft, allezeit sträuben wird. Die schalkhaften behaglichen Bilder und kurzen Geschichten des steierischen Erzählers, die Genrebilder, in denen ein Stück Defreggerscher Lust am Hochgebirg und seinen Menschen vorwaltet, stehen diesen Lesern über den von mancherlei Gärung und Trübung nicht freien größeren Gebilden. Rosegger hat sich längst den Anmutungen dieses Teiles seiner Verehrer entzogen. „Sage ich, mein Werk wolle vorwiegend der Unterhaltung dienen, so nehmen es solche nicht zur Hand, die das Leben vom höheren Standpunkt in seinen Tiefen sehen. Sage ich, mein Werk hätte es darauf abgesehen, vielleicht ein wenig zu unterrichten, den Geist anzuregen, das Herz zu erquicken und den Menschen in eine harmonische Stimmung zu versetzen, so werfen das Buch diejenigen aus der Hand, die nur auf Zeitvertreib bedacht sind. Und sage ich, das Werk suche beiden Teilen gerecht zu werden, so liest es weder der eine, noch der andere. Zudem wäre weder mein erster, noch der zweite, noch der dritte Bescheid eigentlich richtig. Ich habe bei meinem litterarischen Schaffen schon lange keine andere Absicht mehr, als die, meinem eigenen Naturtriebe Genüge zu thuen, Dinge, die in meiner Seele leben und weben, möglichst wahr und klar darzustellen, und so eine Welt, welche durch die Sinne von außen nach innen kam und sich dort verdichtet und abgeklärt hat, wieder nach außen zu rücken." („Allerhand Leute.") Doch mit alledem wird der Poet nicht hindern, daß für eine bestimmte Klasse unter seinen Lesern der Roman „Haidepeters Gabriel" der bevorzugte Liebling unter seinen größeren Gebilden bleibt, weil er eben bestimmte Vorzüge der kleineren Lebensbilder mit einschließt. Die späteren Sammlungen dieser kleinen Bilder, „Allerhand Leute", „Hoch vom Dachstein", „Mann und Weib", „Der Schelm aus den Alpen", sind zumeist Variationen zu den Grundmotiven, die in „Haidepeters Gabriel" zuerst so rein, frisch und kräftig angeschlagen wurden, daß sie den Teilnehmenden

unvergeßlich in der Seele blieben. Jeder Dichter hat ein gewisses Stück Leben, das sich, wie weit er auch seine Macht über die Welt ausdehnen mag, in seinen Darstellungen immer wieder geltend macht, und wo dies Stück Leben zuerst im Glanze jugendlicher Schaffenslust sichtbar geworden ist, da ruht ein Zauber, der die Teilnahme immer wieder darauf zurücklenkt. „Haidepeters Gabriel“ ist in poetischer Umbildung Roseggers eigene Geschichte. Der Bauernsohn Gabriel, der „in der Einöde“ und auf einem der Höfe aufwächst, auf denen sich mit harter Arbeit eben nur das Brot erringen läßt, der den Unterricht des alten vertriebenen Schulmeisters Michel Bieder genießt, den der innere unüberwindliche Drang in das Leben der Städte und zu den Studien treibt, obschon er sich nur mit blutendem Herzen von der verfallenden Wirtschaft, dem hart schaffenden Vater, der kranken dahinsiechenden Mutter, der aufblühenden Schwester, dem Jugendfreund Rudolf, der im Haberturmhof neben ihm aufgewachsen ist, losreißt, ist in gewissem Sinne Rosegger selbst. So wie der alte Haidepeter von seinem Gabriel spricht, daß er nicht eigentlich wisse, was aus dem Buben geworden sei, „so ein Geschichtenzusammendichter mein ich, thät er sein und so Lieder hat er auch ausstudiert,“ und „wird mir der Bub vorzeit mit Herrenleuten bekannt und so weit ist's gekommen, daß er ganz fort ist von Heim, daß er in die Stadt studieren gegangen und nur zur Sommerszeit im Gebirg herumstreicht, weil er's doch nicht vergessen kann,“ so mag von dem Erzähler selbst gesprochen worden sein. Wie weit auch die hübsche Liebesgeschichte von Gabriel und Anna eigenen Erlebnissen entstammt, können wir dahingestellt sein lassen, sie, wie alles in „Haidepeters Gabriel“ ist von hellem Frohmut und Glückgefühl durchhaucht, die Kapitel, die die Werbung Gabriels um Anna Mildau und den Hochzeitstag, und wie sie Honigwochen hielten, schildern, sind von einer fast herben Naturfrische, dazu von einer Zartheit, die Rosegger zu den Dichtern stellt, die das Geheimnis der lichten Stunden des Lebens am tiefsten ergründet haben. Auch die stille Wehmut, die durch die letzten Liebestage Annas und Gabriels kurz vor dem frühen Abscheiden der jungen Frau zittert, stammt aus reiner Empfindung, obschon unleugbar in der Sentimentalität einzelner Stellen jenes Geheimste des Lebens zu Wort kommen will, was lebt und wirkt und heilig bleiben soll, aber im Wort und selbst im Ton nie laut werden kann. Die letzten Erlebnisse Gabriels vergegenwärtigen, daß der Menschen echtes Glück nicht von Osten kommt und nicht von Westen, daß es in keiner Himmelsgegend aufsteigt, durch keinen Wind herbeigeweht wird, daß es still und wunderbar entkeimt aus dem eigensten, innersten Herzen. Daß es dann mitunter aber weitergreift, über alle Wünsche und Ahnungen hinaus, schier wie eine gewaltige Feuersbrunst, alles erfassend und einhüllend und endlich auch vergehend, und der ernste Ausklang der Geschichte knüpft an die Ergebung und thatkräftige Entsagung an, die auch diesem Dichter als höchste Weisheit gilt. Gabriel geht nach

dem frühen Tode Annas in die Wälder und strebt armen Menschen Gutes zu thun, er geht zu seinem Kind und sucht in dem Knaben die Keime zu jenem Heil des Herzens zu pflanzen, das ihm selbst so herrlich und ach so kurz geblüht hat. Der beinahe grelle Gegensatz des lichten Lebens Gabriels zum müh- und armseligen Dasein seiner Eltern, erscheint in diesem Schluß ausgeglichen. Aber seltsam ist's, wie sich in unserem Dichter die Mythe vom Antäus erneuert, wie er trotz allem, was am zweiten Teil des Romans zu rühmen ist, seine ganze Kraft immer erst aus der Berührung mit der Erde schöpft. Die goldigsten Schilderungen des Glückes Gabriels und Annas kommen der tiefergreifenden Wahrheit nicht gleich, mit der das Schicksal des Haidepeters und seiner Klara dargestellt ist. Die ganze Furchtbarkeit der Vereinsamung und Verkümmerung, die die Krankheit des armen Weibes bringt, die dämonische Grausamkeit der Welt, die den Getretenen immer aufs neue tritt und nach dem Augenblick lechzt, wo er zertreten liegen wird, sind mit erschütternder Wahrheit dargestellt, doch daneben, als die Goldader im dunkelen Gestein, die wortlose, aufopfernde Liebe des Einödbauern für sein Weib, die einfältige, tiefrührende Anhänglichkeit, die am Atemzug der Kranken hängt und schlicht sagt: „was thät ich denn, wenn mein Weib nicht wär!“ „Haidepeters Gabriel“ ist das lichteste, sinnigste der größeren Werke Roseggers, aber wie in den Erlebnissen des Haidehauses die härteste Wirklichkeit treulich gespiegelt erscheint, so fallen auch die tiefen Schatten der modernen Trostlosigkeit unheimlich in das lichte Bild herein. Die Scene, wo der Haidepeter in der Hütte der Einschicht-Res sitzt und diese den ganzen Ingrimm ihrer Verbitterung über ihn schüttet: „Nun bin ich das elende Wesen, das ausschaut, als hätt's der Tod vergessen in der Einöd! Aber das Mundwerk, ei das klappert mir immer noch und ich red' mit mir selber, und ich red' mit den Füchsen und Geiern, und ich red' gar zu den Steinen da oben. Nachher bild' ich mir immer wieder die alte Geschichte ein und red' mit Gott und bitt, ihn um Verzeihung für alles, und er hat meinetwegen doch an keinem Härlein gelitten, ich hab' gelitten. Er soll mich um Verzeihung bitten, daß er mich erschaffen hat auf Erden zum Leiden, zum Elendsein für ein langes Leben!“ ist furchtbarer und niederbeugender, als alle pessimistischen Monologe und Kneipengespräche unserer Jüngsten, die um so weltmüder reden, je unverdienter gut es ihnen ergeht. Aber wenn Rosegger wohl weiß, daß auch solche Verzweiflung ihr Recht in der Welt hat, so läßt er ihr niemals das letzte Wort und wahrt sein Dichterrecht, den Segen neben dem Fluch zu hören. „Haidepeters Gabriel“ erschöpft nicht entfernt das poetische Vermögen Roseggers und doch kann man den ganzen Dichter und seine Eigenart zur Not aus dem einen Buche kennen lernen.

Auch im historischen Roman hat sich Rosegger versucht und sein „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr“, eine Geschichte aus deutscher Heldenzeit, belebt eine Episode der großen Volkserinnerung in allen österreichischen

Alpen, der Tiroler Erhebung von 1809. Unter den vielen poetischen Darstellungen, die der Aufstand und der verzweifelte Kampf der Tiroler gegen die bayrische Herrschaft und die Franzosen schon hervorgerufen hat, ist dieser Roman Roseggers sicher einer der eigentümlichsten. Der Erzähler bringt von vornherein ein Verständnis für die naturwüchsige Lebens- und Todeskraft, für den Heldenmut und die fromme Einfalt, ja die Beschränktheit der Männer von 1809 mit. Mit dem Studenten Dörninger sagt er sich und uns: „Diese Tiroler, starr halten sie an ihrem Herkommen, vielleicht an sinnlosem Aberglauben auch, aber die Lüge kennen sie nicht und die Treue brechen sie nicht," und in diesem Sinne erscheint die niedergeworfene, und im Blute so vieler ihrer Führer erstickte Erhebung zugleich wie ein Naturereignis und wie ein notwendiger Protest des wahrhaften Volksgeistes gegen die Lüge. In diesem Sinne ist der Mahrwirt, der, als Tirol schon preisgegeben und besiegt ist, in der Eisackschlucht noch die große Muhr auf die Bayern und Franzosen hat niedergehen lassen und sich bis zum Letzten gewehrt hat, der echte Held dieses Bauernkrieges. Und er ist es noch mehr, denn im Kampf, als er gefangen vor dem Kriegsgericht der Franzosen in Bozen steht und durch seine schlichte Wahrhaftigkeit ein Zeugnis für seine Sache ablegt, das die Besseren unter den Gegnern ins Innerste durchschauert. Peter Mayr könnte sich, nachdem Weib und Kind beim General Graf Baraguay für ihn gebeten haben, mit der Lüge retten, daß er zur Zeit seiner letzten That nichts vom Frieden zwischen Österreich nnd Frankreich gewußt habe. Er aber, der mit tiefem Grauen erlebt hat, wie ihn der Spielmann Tonele durch eine Lüge verriet, ruft seinem verzweifelnden Weibe zu: „Du weißt gar nicht, was die Lüge ist und willst sie verantworten. Aber den Kindern sage es, die Lüge ist ein falscher Freund; wen sie heute scheinbar rettet, den bringt sie morgen um. Nichts hasse ich so wild. Von der höllischen Lüge der Schlange im Paradies, bis zur kindischen des Spielmanns-Toni im Wirtshaus zu Albeins, hat sie nichts als Unglück gebracht. Wer hat denn unser Tirol in solchen Jammer gestürzt? Der Bonaparte hat gelogen, die Bayern haben gelogen, unser eigenes Schutzreich hat sein Wort nicht gehalten, hat uns verlassen in der größten Not. An den Waffen sind wir nicht zu Grunde gegangen, an der Lüge sind wir zu Grunde gegangen. Und ich soll sie jetzt mit Blut und Leben heiligen, vor Gott und Welt sagen, seht, ich halte es mit der Lüge? Nein, mein Weib, meine Kinder, ihr seid mein alles auf Erden, aber um diesen Preis kann ich nicht bei euch bleiben. Ich sage es euch, ich will lieber mit der Wahrheit sterben, als mit der Lüge leben," und nimmt den Tod auf dem Sandhaufen freiwillig, um sich selbst und der Seele seines Landes treu zu bleiben.

So sind es auch in diesem Werk Roseggers wiederum die schlichten Volkstugenden der Wahrhaftigkeit, der Treue, der selbstlosen Ergebung, die hier im Getümmel weltgeschichtlicher Vorgänge und Katastrophen in ganz

neue Beleuchtung treten, den Dichter aber als den alten beredten Dolmetsch der Gefühle seiner Landsleute im deutschen Gebirge erscheinen lassen.

Bei dieser Gelegenheit, wie bei allen Anlässen, hat Rosegger auch in der Dialektfrage, die zu den neuesten Beunruhigungen unbefangenen poetischen Schaffens gehört, seine besondere Art aufrecht erhalten. Niemand wird zweifeln, daß der steirische, tief mit dem Volksleben der heimatlichen Alpen verwachsene Poet der Mundart und all ihrer Vorteile und Vorzüge mächtig ist. Seine obersteirischen Dialektgedichte in „Zither und Hackbrett“ und anderen Sammlungen, seine mit Heuberger veranstaltete Sammlung der „Volkslieder aus Steiermark“ können zum Zeugnis dienen, daß dem Dichter diese herzige Mundart frei von den Lippen fließt, wenn es dafür noch Zeugnis bedarf. Auch für seine größeren Werke kann nach allem Gesagten Rosegger des Dialektgebrauches nicht entraten. Sowohl die charakteristische Färbung der Bauernmundart, als die ganze Fülle prächtig sinnlicher Worte, bezeichnender Ausrufe, bildlicher Wendungen und in ihrer Art bedeutsamer Abkürzungen, alle die Ausdrücke, in denen die Treuherzigkeit und Schalkhaftigkeit, der Humor und wiederum der tiefe Ernst und die Bedachtsamkeit seines Volksstammes zu Tage treten, betrachtet der Darsteller des ländlichen Lebens als unentbehrlich und als wesentlichen Gewinn. Dabei aber denkt er nicht daran, alle Nachlässigkeiten, alle dumpfen und unausgebildeten Laute, alle Zufälligkeiten der Mundart in seine Darstellung herüberzunehmen und der Schriftsprache ihr gutes Recht streitig zu machen. Glück genug für die deutsche Dichtung, daß sie in ihren Mundarten einen geheimen Schatz besitzt, aus dem das Defizit an Verschliffenheit, an Erstarrung und unsinnlicher Abstraktion, das zuweilen in der Schriftsprache entsteht, immer wieder gedeckt werden kann. Kein Dichter, kein poetisch Empfänglicher wird diesen Schatz gering achten. Doch zwischen seiner gebührenden Verwendung und dem Versuch, die hochdeutsche Schriftsprache ohne weiteres auszuschließen, dem Mundartlichen einfach unterzuordnen, ist ein gewaltiger Unterschied, und es muß Rosegger zum bleibenden Verdienst angerechnet werden, daß er der Versuchung dazu, die ja gerade für ihn nahe genug lag, mannhaft widerstanden und die lebendige Sprache unserer großen Dichtung und Litteratur nicht für poetisch tot erachtet hat. Für eine Reihe seiner besten Schöpfungen hat er sich eben dadurch die tiefere wie die bleibende Wirkung gesichert, seiner Heimatliebe hat er damit wahrlich nichts vergeben.

Wir hoffen gezeigt zu haben, daß es weder Manier noch beschränkte Einseitigkeit ist, die den Dichter allezeit in seine Berge zurücktreibt und ihn jeden Versuch verschmähen läßt, einen anderen Hintergrund oder Boden für seine rastlose Darstellungskraft zu gewinnen. Wohl mag Rosegger, wie er in der prächtigen Skizze „Eine Wanderung zu meinem Geburtshause“ geschildert hat, seine engste Heimat und sein Vaterhaus kaum wieder erkennen, wenn er sie heute betritt. „Und eines Tages im schönen Herbstmonde des

Jahres 1891, warf ich meinen schwarzen Rock fort, zog die graue Steirerjacke an und wanderte von Krieglach die Waldwege entlang, welche gegen die halbvergessenen Lande hin immer höher ins Gebirge führen, bis zu jenem vielgliedrigen Engthale, wo unten und oben, vorn und hinten, zwischen Wald, Feld und Alm zerstreut die Bauerhäuser oder deren Ruinen stehen, genannt die Gemeinde Alpel. Ich habe aber vom Alpsteige aus gesehen die Gegend kaum wiedererkannt. Wenn man einen lieben Vetter hat, der stets ordentlich beisammen, glattrasiert und gekämmt war, und man sieht ihn auf einmal wieder, rauh und verwildert, das Haupt voller Struppen, das Gesicht voller Haare, da ist es freilich kein Wunder, wenn man fragt: „Ich weiß nicht, irre ich mich? Ist das der Vetter oder ist er's nicht? Fast so fragte ich die Gegend, die — einst so wohl bebaut, gepflegt, bewohnt — jetzt allmählich zur struppigen Wildnis wird. Die Leute ausgewandert, die Bauernhäuser verfallen, nur einige stehen noch und schauen sich von Berg zu Berg fremd an; vielleicht daß auf ihren Schirmbäumen der Auerhahn balzt und zu ihren Fensterhöhlen das Reh hineinschnuppert." Das Haus ist noch mehr verändert, als die Umgebung, „die fremden Besucher (die zahlreich zu Roseggers Geburtsstätte wallfahrten) bekommen nach dem jetzigen Zustande nicht die richtige Vorstellung von der Heimlichkeit, der gemütlichen Belebtheit, die oft in diesem heute so öden Raum geherrscht hat. Das Haus war, besonders in meiner früheren Jugend noch, wohlbestellt und mit vielerlei guten und hübschen Sachen eingerichtet, die nun längst verschleppt und zertrümmert worden sind. Seit zwanzig Jahren hat von meiner Familie niemand in dem Hause mehr gewohnt, wohl aber verschiedene fremde Leute, die alle in Not und Elend waren, endlich ebenfalls davongezogen sind und das hinfällige Haus auf dem Berge allein gelassen haben. Ich will es auch wieder allein lassen, steige noch weiter hinan zu den Hochmatten und schaue hinaus in das blauduftige Bergrund. Dieser Anblick ist mir noch so traut, als hätte ich ihn nie aus den Augen verloren. Die Berge stehen noch wie sie gestanden, die Bächlein rinnen noch wie sie geronnen und die Wolken ziehen noch gerade so hoch und still darüber hinweg, wie einst, als ich mir meine Welt am Himmel baute. Mir ist die Landschaft ein unerschöpflicher Schatz an Erinnerungen und Stimmungen, der mir nicht zerstört und nicht gestohlen werden kann."

Uns wird bei dieser Schilderung zu Mut, als thäten wir einen Blick auf die Quellen des Unmutes, der Trauer, des gerechten Zornes und wiederum der Zuversicht, des unversieglichen Lebensmutes, der Frische, denen wir in Roseggers Erfindungen und Gestalten abwechselnd begegnen. Er hat recht für alle und für sich hat er tausendfach recht, wenn er singt:

Denn deine größte Kraft
Und deine Meisterschaft
Sproßt aus der heimischen
Erde allein!

Wilhelm Raabe.



Wilhelm Raabe.

Die Namen und Schlagworte, mit denen zünftige Ästhetik Dichter sehr verschiedener Natur und künstlerischer Richtung zu bezeichnen pflegt, scheinen scharf geprägt und werden mit unbefangener Sicherheit ausgegeben. Sieht man genauer zu, so zeigt sich, daß das Bild auf der Münze keineswegs so deutlich ist, wie die Umschrift und daß es besser wäre, das Gepräge vor der Ausgabe ein wenig mißtrauischer zu prüfen. Wie leicht, wie oft fallen in der Kritik des Tages die Worte Manier und Manierismus, wie wechselnd ist gleichwohl der Begriff des poetischen, des künstlerischen „Manieristen“ überhaupt. In Perioden, wo man sich im Vollbesitz untrüglicher Maßstäbe für Wert, Wahrheit und Weihe von Kunstwerken wähnt, wo begrenzte Überlieferungen in Bezug auf Inhalt und Stil als „klassisch“ gelten, heißt womöglich jeder ein Manierist, der selbständige Eigenart zeigt und die breitgetretenen Pfade der Nachahmung scheut. Wenn umgekehrt das Bedürfnis nach dem Neuen und dem Besonderen schreiend geworden ist, die leidenschaftliche Freude am Wagnis und der unbekümmerten Eigenart jede andere Betrachtungsweise ausschließt, so wird auch die bedenklichste Neigung zur Manier, zur Übersteigerung oder Verzerrung, als Originalität in den Kauf genommen. Dies dauert nur bis zur nächsten Wendung der Stimmung und des wechselnden Geschmacks, bei der sich dann der gepriesene selbständige Lebensdarsteller im Handumdrehen zu einem unerträglichen Manieristen wandelt. Bei diesem Auf und Ab bleibt das Wichtigste, die Untersuchung der Grenzscheide zwischen der subjektiven Weltanschauung, der individuellen Darstellungsweise eines Poeten, eines Künstlers und der eigentlichen Manier, die nichts anderes als die Veräußerlichung berechtigter Eigenart oder das Erstarren persönlichen Stils in einer falschen Virtuosität ist, vergessen. Gleichwohl wäre diese Untersuchung wichtiger und notwendiger als je, weil inmitten der wilden Hast, die das Joch akademischer Darstellungsweise mit dem Joch eines völlig willkürlichen, ganz unpersönlichen, auf die äußerlichsten und wohlfeilsten Effekte zugespitzten modern getauften Stiles vertauscht hat, die künstlerische Natur, die sich selbst getreu bleibt, ein stärkeres Anrecht als je zuvor hat, in ihrem Besitzstand geschützt zu werden. Bei der neuesten Entwickelung der deutschen Litteratur hat es geschehen können,

daß ein echter Dichter von reicher Phantasie und außerordentlicher Gemütstiefe, ein Erzähler, dessen Eigenart aus dem Kern seines Wesens und der Fülle seiner Gesichte hervorwuchs, der aber niemals nach bloßer Bravour der Darstellung trachtete, bei zwei Generationen von Litteraturherrschern unterschätzt und als ein Manierist und bestenfalls als träumerischer Sonderling charakterisiert worden ist. Für die Münchener der fünfziger und sechziger Jahre hatte Wilhelm Raabe zu wenig Formsinn und Formgefühl, sie vermißten die Vornehmheit der Plastik und die reine und reife künstlerische Klarheit in seinen Gebilden. Für die Jüngstdeutschen und „Modernen" aber, die seit den achtziger Jahren aufkamen, sah der Verfasser des „Hungerpastor" und des „Horacker" zu viel Licht neben den Schatten des Lebens und befaßte sich viel zu liebevoll mit dem verborgenen Glück und stummen Leid der Einzelnen, um trotz mannigfacher verwandter Elemente als vollbürtig anerkannt zu werden. Wohl haben weder die einen noch die anderen hindern können, daß der humoristische Dichter mit der Liebesfülle, der Heimatseligkeit und der unverwüstlichen Frische seines Wesens immer weitere Kreise ergriff und entzückte. Auch trat schließlich für Wilhelm Raabe die glückliche Wendung ein, auf die manch ein deutscher Schriftsteller von alters her angewiesen ist, was den einzelnen Werken versagt worden war, wurde schließlich der Gesamtthätigkeit gewährt. Seine „besondere aus dem Herzen stammende Größe" (wie Ad. Bartels in der geistvollen Studie „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" sagt) mußte bei der Rückschau auf die Reihe seiner Werke erkannt und damit festgestellt werden, daß die Bezeichnung als liebenswürdiger Manierist für den größeren Teil der Schöpfungen Raabes geradezu falsch, für einen kleineren Teil seiner Phantasiestücke mindestens unzulänglich ist.

Die ganze Erscheinung Wilhelm Raabes ist eine spezifisch deutsche, mit den Poeten, bei denen es gewissermaßen gleichgültig wird, in welcher Sprache sie schreiben, hat er nicht einen Zug gemeinsam. Der Kern seiner poetischen Natur verdichtet sich aus den eigentümlichsten, geheimsten und beständigsten Lebensfasern seines Volkes. Wie eine geschlossene Welt steigt das deutsche Leben mit allem Zauber seiner Innerlichkeit und seiner wackern Herzen aus Raabes sämtlichen Erfindungen hervor. Auch wo Raabe den Heimatboden verläßt und sich in fremder Welt bewegt, verleugnen sich seine durchaus deutsche Phantasie und sein ganz deutsches Empfinden keinen Augenblick. Das Gefühl, das durch alle Schöpfungen des überaus fruchtbaren Erzählers, in Ernst und Humor hindurchgeht, ist eine stille, tiefe zum guten Teil unbewußte Hingabe an Vergangenheit und Gegenwart deutschen Wesens. Auf diesem bleibenden Grunde entfaltet sich dann in wunderbarer Mannigfaltigkeit des Dichters Freude an der Fülle der Erscheinungen, die nie ermüdende, halb lachende, halb wehmütige Lust an den Gegensätzen und Widersprüchen des Lebens, am Wechsel und Reichtum der Stimmungen, die aus ihnen erwachsen. Die tiefe Gemütskraft, die frische Phantasie, der freie

alle irdische Schwere besiegende Humor dieses Dichters können nach Verdienst nur gewürdigt werden, wenn man sich weder einseitig an seine Jugenddichtungen hält, noch allzuängstlich darauf ausgeht, gerade nur eine kleine Gruppe der vollendetsten Gebilde vor allen anderen Werken herauszuheben. Denn in der großen Zahl seiner Schöpfungen sind nur wenige, in denen nicht alle drei Hauptkräfte seiner poetischen Natur mitwirken, wenn es natürlich auch nicht immer zum Gleichmaß der Wirkung kommt. Und Raabes kleinere Erzählungen sind Spiegel, in denen die Vorzüge der größeren Werke gedrängter, verkleinerter, aber treu und lebhaft wiederstrahlen, so daß erst die Versenkung in die Gesamtheit seiner Dichtungen — eine Forderung, gegen die sich die hastige Flüchtigkeit, wie die krankhafte Sensationslust des Tages nicht bloß bei Raabe sträuben — das wahre Bild des prächtigen Poeten ergiebt.

Man kann in der Gesamtentwickelung Wilhelm Raabes deutlich vier Perioden unterscheiden: eine erste, in der der Dichter noch mit der Fülle seiner Gesichte und dem Glück und Leid des Lebens gleichsam spielt („Die Chronik der Sperlingsgasse," „Die Kinder von Finkenrode," „Unsers Herrgotts Kanzlei" und verwandte Dichtungen); eine zweite, in der er, pessimistisch gestimmt, die ungeheuern Widersprüche des Menschheits- und des Menschendaseins erkannt hat und den sie durchziehenden dämonischen Mächten der Sünde, des Irrtums, des Todes, der Lüge und der Selbstsucht die unbesiegbare Macht warmer Liebe, unbestechlicher Schätzung der wahren Lebensgüter und kräftiger, vollbewußter Resignation entgegensetzt („Der Hungerpastor," „Der Schüdderump," „Abu Telfan"); eine dritte, in der sich seine Lebensanschauung und seine Stoffe in ungewöhnlich glücklicher Weise decken, der inzwischen sicher gewordene und dem Pessimismus entwachsene Humor seine goldensten Lichter über die Gebilde des Dichters ergießt („Horacker," „Wunnigel," „Alte Nester," „Der Dräumling," „Das Horn von Wanza"); eine vierte endlich, in der ihn seine Neigung zum Abnormen, zu rätselvollen Gestalten und traumhaften Schicksalen von der freien Bahn klarer, überzeugungskräftiger Darstellung hart an die Grenze manieristischer Wildwege gedrängt hat. Alle Eigentümlichkeiten dieser Perioden finden sich auch in der Sammlung seiner Erzählungen wieder, wenigstens die der drei ersten; einige dieser Phantasiestücke lassen auch erkennen, warum die letzte Entwicklung eingetreten ist. Doch in allen Perioden kommt es für das Gelingen seiner poetischen Würfe darauf an, ob sich alle Elemente eines Stoffes der allezeit dichterischen Grundstimmung einfügen oder ob sich einzelne im Verlauf als zu spröde erweisen. Und unabhängig vom mehr oder minder glücklichen Gesamteindruck der einzelnen Werke bleibt die überall wiederkehrende Unmittelbarkeit einer Menschendarstellung, die die Weltweite in der Enge, die Fülle in der Armut, das Glück in der Resignation in immer neuen Gestalten zur Erscheinung bringt. Der Reichtum seiner Menschen-

gestalten ist ein außerordentlicher, der Mannigfaltigkeit ihrer Naturanlagen, ihrer Humore, wie ihrer Schicksale entsprechend.

Es ist Raabes besondres Talent, durch einen einzigen Zug, durch ein scheinbar leichtes Gewicht, das er in eine von zwei gleichstehenden Wagschalen wirft, die Charaktere zu scheiden. Meisterhaft gelingt es ihm, die Wirkungen darzustellen, die enge Lebenszustände und kleinliche Lebensaufgaben für Naturen haben können, die von Haus aus der Güte und des Mitleids entbehren, während er doch anderseits große Triumphe darin feiert, innerlich edle und tüchtige Naturen in den beschränktesten Verhältnissen und kleinlichsten Umgebungen mit höchster Wirkungskraft auszustatten. Aller Idealismus seiner Menschen wurzelt und gipfelt zugleich in einer unversiegbaren Liebesteilnahme am Geschick andrer Menschen. Die Herzenswärme seiner Gestalten erscheint keineswegs immer als Annex zu ihrer Heimatliebe oder ihren behaglichen Lebensgewohnheiten, aber sie hängt mit diesen insoweit zusammen, als die Philosophie der meisten darauf hinausläuft, daß die Erde nichts Höheres zu bieten habe, als in schlichter Beschränkung das Glück, ein paar innerlich gleichgestimmte Seelen, ein paar wahrhaft zuverlässige Menschen zu wissen und mit ihnen zu leben, sie vollaus zu genießen bis an die Grenze alles Irdischen! Es ist ein Nachklang von jenem Rousseauschen Ideal: „Zu den Füßen der Geliebten sitzend wird er Hanf brechen, alle Tage, und nichts wollen und wünschen als Hanf zu brechen" in vielen Raabeschen Gestalten. Und insofern stehen sie allerdings zum Wesen des Tages und den Anschauungen der modernen Durchschnittsbildung in einem entschiedenen, gelegentlich in einem schneidenden Gegensatze. Gleichwohl hat auch der leidenschaftlichste Gegner seiner Lebensanschauung und Darstellung nie gewagt, die volle Wirklichkeit und die wahrhaftige Beseelung seiner Gestalten in Zweifel zu ziehen.

Das rückhaltlose Lob, das unsere Nachempfindung dem Stimmmungsvollgehalt des Poeten und seiner Meisterschaft der Charakteristik zollen muß, läßt sich nicht so unbedingt auf seine Kompositionsweise anwenden. Von dem Rechte des Humoristen, die Kompositionen seiner Erzählungen leichter und lockerer zu halten, jede festere Ineinanderfügung durch allerhand Gerank und Blätterbekleidung zu verstecken, hat Raabe von vornherein sehr ausgiebigen Gebrauch gemacht, und da es sich ihm wesentlich um Stimmung, um Charakteristik auch in den Proportionen und Zusammenhängen seiner Erzählungen handelt, können diese Proportionen und Zusammenhänge nicht überall mustergültig genannt werden. Am ehesten erreicht er eine gewisse Geschlossenheit und das Gleichmaß aller Teile in seinen kleineren Kompositionen; wir werden noch auf einige derselben hinzuweisen haben, die auch den strengsten Anforderungen in dieser Beziehung entsprechen. In den größeren Romanen gesellt sich zu seiner Art, über Wichtiges hinwegzuspringen und das Recht des epischen Retardirens gelegentlich zu brauchen, hie und da eine gewisse Undeutlichkeit, eine Vorliebe für Einzelgestalten, deren frühere

schwere Schicksale in einem bedenklichen Dunkel liegen, eine Neigung, mit bloßen Andeutungen und gleichsam mit poetischen Ausrufungszeichen zu wirken. Diese letztern können im Drama zu Zeiten einen vollen Eindruck hervorbringen, in der Erzählung nur dann, wenn sie dramatisch, im Munde der vorgeführten Gestalten, nicht aber, wenn sie in der Zwischensprache des Erzählers vorkommen. Entsprechend der Eigenart der Raabeschen Erfindungen ist auch der Stil des Schriftstellers in gewisser Weise ungleich. Er erhebt sich zu großer Kraft und einer außerordentlichen Anmut, wo Raabe im vollen Fluß der Darstellung ist, und er behält etwas Lebendig-Gewinnendes, so lange der Autor ganz bei seinem Gegenstande weilt. Hat jener sich mit Reflexionen und Seitenblicken von diesem entfernt, muß er gleichsam erst wieder einen Anlauf nehmen, so erhält auch sein Stil etwas Abgerissenes, Unfertiges, merkwürdig Schwankendes. Immer aber bleibt es im ganzen der Stil eines Poeten, der sein Gesetz von der jeweiligen Aufgabe empfängt. Die reine Durchbildung des objektiven Darstellers ist dem Humoristen versagt, dafür treten andre Eigenschaften und Vorzüge ins Spiel.

Raabes anmutig lebendiges, durch und durch liebenswürdiges, und ebenso auspruchsloses Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse“ enthält im Embryo eine große Zahl der Vorzüge aller späteren Raabeschen Schriften und verdient um seiner eigentümlichen Verbindung lebhafter genrebildlicher Schilderung und lyrischer Stimmung, um eines jugendlichen Hauches und Tones willen, der hindurchgeht, die Teilnahme, die es gefunden hat. Nur dagegen möchten wir Verwahrung einlegen, daß es von gewissen Seiten ohne weiteres als Raabes bestes Buch bezeichnet wird. Zu den vielen Marotten der Gegenwart gehört es, in irgend einer Schöpfung oder einem beliebigen Buche die Quintessenz eines Dichters haben zu wollen. Als ob selbst „Werther“ so ohne weiteres die „Quintessenz“ Goethes wäre. Wo man merkt, daß ein Autor solcher Kurzlebigkeit und Zusammenpressung Widerstand entgegensetzt, erkiest man frischweg ein beliebiges Buch, am liebsten eine erste Schrift desselben, und giebt die Parole aus, daß alles, was wertvoll an diesem Talente sei, sich in dem einen „Wurf“ zusammengedrängt habe. Heyse ist „L'Arrabiata“, Berthold Auerbach „Die Frau Professorin“, Kinkel ist „Otto der Schütz“ und Gregorovius die „Römischen Figuren“ — wer hat, hundertfältig variiert, diesen Unsinn moderner Hast und Übersättigung nicht immer wieder vernommen? Im Vergleich mit den angeführten Beispielen kommt der Autor der „Chronik der Sperlingsgasse“ noch nicht einmal so übel weg, ein Keim seiner ganzen späteren Entfaltung steckt in dem einen kleinen Buche. Aber freilich war „Jacob Corvinus“ weit entfernt davon sein „Bestes“ mit dem kleinen, an feinen Beobachtungen und reinen Empfindungen reichen Büchlein zu geben. Die Phantasiefrische, die Teilnahme des Dichters an Leid und Freud des Lebens, die sich in der „Chronik der Sperlingsgasse“ schüchtern regten, waren eben nachhaltiger und ausgiebiger

als die Empfänglichkeit eines Teiles der modernen Lesewelt, der unablässig nach Quintessenzen trachtet. Schon die zweite Darbietung Raabes „Halb Mähr, halb mehr" (1859) mit den durch und durch poetischen „Weihnachtsgeistern" erwies, daß unser Schriftsteller noch andre Töne anzuschlagen und die in dem Erstlingsbuche angeschlagenen noch voller, wirksamer erklingen zu lassen vermochte. Von Komposition im größeren Sinne ist auch hier noch wenig die Rede, aber von einer starken Fähigkeit, gerade die Seite jeder Erfindung hervorzukehren, die den Leser in die Stimmungsfülle des Autors unwiderstehlich hineinzieht. Raabe ist in diesem Betracht bald mit Jean Paul verglichen worden (zu dem er übrigens in seinen Mängeln einige Beziehungen hat), bald mit Charles Dickens, dessen Weihnachtsmärchen und Erzählungen als höchste Potenz des Rührenden im Einfachen und Alltäglichen galten. Und doch, wenn wir diese Erstlingsbücher wiederum durchblättern, wird uns völlig deutlich, daß Raabe niemals ein Nachahmer und Nachempfinder war. Es sind Geister des Lebens, wechselnde reiche Eindrücke auf eine leicht bewegliche und darnach geschäftig fortarbeitende Phantasie, die hinter seinen Erfindungen stehen, nicht litterarische Muster. Um das voll zu würdigen, muß man vor allem beachten, wie unser Autor trockene Berichte der Chronik, die vergilbten Blätter alter Überlieferung liest, und wie ihm die einzelnen Lichtstrahlen, die hie und da aus solcher Lektüre hervorblitzen, zur leuchtenden erwärmenden Sonne zusammenschießen. Ja, der echte Erfindungsgeist, der alles Leblose, Vergangene, was er erfährt und schaut, in Leben und Gegenwart zu wandeln sucht, ist nur zu lebendig in ihm und reißt ihn manchmal über die Grenzlinien des Ausdrucksfähigen hinaus.

Mit Raabes drittem, kleinem Buche „Die Kinder von Finkenrode" (1859) beginnt die Reihe seiner Darstellungen aus dem deutschen Kleinstadtleben, jener wunderlichen Gestalten, Gesichter und Schicksale, in denen sich vor allem das tiefe Gemüt unseres Autors offenbart. Die Beobachtung des Kleinlebens, um die eine eigenartige Poesie gewebt ist, wird von einer höchst anmutigen Phantastik und einem Humor, der hier noch nicht vom Pessimismus durchsetzt erscheint, wirksam unterstützt, und das heimatliche Gefühl, das wir als einen der Hauptvorzüge unseres Dichters rühmen müssen, tritt uns auch in den „Kindern von Finkenrode" in herzgewinnender Weise entgegen. Die beiden nächsten Bücher des Schriftstellers „Der heilige Born", Blätter aus dem Bilderbuche des sechzehnten Jahrhunderts (1861) und „Unsers Herrgotts Kanzlei" (1862) versetzen uns in eine andere Welt, es sind Erzählungen, deren Gestalten und Situationen sich auf historischem Hintergrunde bewegen, beide auf dem des reichen sechzehnten Jahrhunderts, dem der Glaubensspaltungen und Glaubenskämpfe, die Deutschland erfüllten. „Der heilige Born" kann als eine gute Probe der Art gelten, wie Raabe historische Erzählungen zu komponieren liebt. Die Handlung ist reich, mannigfaltig, nicht streng geschlossen und gegliedert und noch weniger dra-

matisch zugespitzt, aber von lebendigem Fluß und außerordentlichem Reiz. Der „heilige Born" ist die Quelle von Pyrmont, die 1556, im Jahre nach dem Augsburger Religionsfrieden, plötzlich zum Zielpunkt eines ungeheuren Andrangs ward. „Erst kam es einzeln wie Tropfen vor dem Platzregen, dann immer mehr und mehr gleich dem Platzregen selbst in ganzen Strömen. In hellen Haufen hat sich urplötzlich das Volk versammelt und jetzt liegt in allen unseren Dörfern und in Lügde und weit ins geistliche Land hinein alles voll. Ja sie haben in den Gehölzen umher ein ordentlich Heerlager aufgeschlagen, thun großen Schaden an Wild und Wald, und ist ihnen nicht zu wehren und zu steuern. Viel Gaukler und fahrend liederlich Gesindel hat sich allbereits auch schon angesammelt und treibet ein bös gottlos Wesen." Unter so eigentümlichen Voraussetzungen wird die Geschichte des letzten Grafen von Pyrmont aus dem Hause Spiegelberg, des jungen Philipp, der schließlich, nachdem er Herz und Lebensglück an eine dämonisch schöne Courtisane Fausta la Tedesca, Fausta la Maga, verloren hat, in der Schlacht bei St. Quentin den Heldentod findet, und die Liebe des wackern Reiterburschen Claus Eckenbrecher zu dem Pfarrerstöchterlein Monica Fichtner realer, glaubhafter, obschon allerlei phantastisch-spukhaftes Element mit unterläuft. Die Genrebilder aus dem niederdeutschen Leben der Zeit: die erste Ankunft des Spiegelbergers in Holzminden, der Besuch der katholischen Geistlichen von jenseits der Weser beim Pfarrherrn Fichtner, der Einritt des Ritters Christof von Wrisberg mit dem wälschen Ritter Campolani in Schloß Pyrmont, das hübsche Kapitel, welches vorführt, „was Landsknechte, Juden, Spielleute und Handwerksburschen vom Claus Eckenbrecher erzählen," sind mit der vollen Kraft der sinnlichen Anschaulichkeit ausgeführt, die Raabe zu Gebote steht, sobald er sich auf seinem eigensten Boden bewegt. Die weltgeschichtlichen Einschaltungen und Ausblicke sind minder gelungen und lassen zwischen dem vorzüglich ausgeführten Vordergrunde des historischen Bildes und dem weiten Hintergrunde empfindliche Lücken. Bewundernswert aber in diesem kleinen Roman, wie in einer ganzen Reihe andrer, ist die Art und Weise, mit welcher Raabe gewisse kleine historische Fakten zu erfassen und aus halbverblichenen Erinnerungen volles Leben zu gewinnen weiß.

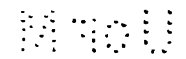
Unser Schriftsteller gehört zu den vielbelesenen; Lektüre aller Art hat seine Phantasie befruchtet, und einzelne Beurteiler, die ihn durchaus mit Jean Paul vergleichen wollen, erinnern an die Citaten- und Bilderleidenschaft des Verfassers des „Siebenkäs" und der „Flegeljahre". Dabei ist aber doch ein großer Unterschied vorhanden, denn während Jean Paul im allgemeinen seine Belesenheit im Interesse einer bloßen Citatenlust oder allenfalls einer gewissen Bilderjagd verwendet, gewinnt Raabe aus seiner umfassenden Lektüre glückliche Lokalfarben und ganze Reihen kleiner kostbarer Züge. Er liebt es nicht, den Leser aus der Grundstimmung zu reißen,

sondern sucht ihn tiefer in diese hineinzuführen. Und so sind denn auch die Phantasiestücke, die ihm aus allerhand krausen und vergilbten chronikalischen Aufzeichnungen erwachsen, niemals in einem pomphaften al fresco gehalten, denn das Intime, das dem tiefsten Gemüt Entquollene, das Individuelle, bleibt das Gebiet unseres Dichters. Es giebt alte Kupferstiche, auf denen Marlborough und Prinz Eugen, König Friedrich und die Helden des siebenjährigen Krieges dargestellt sind, zu Roß oder in der Hand den Kommandostab, hinter sich Schlachtgewühl, Pulverdampf und die Flammen brennender Dörfer. Das sind zumeist feierlich theatralische Portraits, die uns aber doch ausschließlich die individuellen Züge der Helden nahe bringen und uns verdeutlichen sollen, in welchen Kämpfen und Stürmen ihre Stirnfalten, ihre gebieterischen Lippen, ihre stolzen Blicke gereift sind. In verwandter Weise, nur ohne die leiseste Neigung zur theatralischen Pose und Würde, stellen uns Raabes Erzählungen mit historischem Hintergrund ein besonderes Schicksal, eine menschlich ergreifende Empfindung, die im Getümmel geschichtlicher Vorgänge gewonnen oder kraft unverwüstlicher Natur diesem Getümmel zum Trotz behauptet worden ist, lebendig vor Augen. Der Dichter lenkt eben aus der großen bewegten Welt immer wieder in die Enge zurück, der nach seiner tiefsten Überzeugung alle Quellen menschlichen Wertes wie menschlichen Glückes entrauschen.

Den Übergang zur zweiten Periode und zu den größeren Romanen Raabes, die deutsch heimisches Leben darstellen, bildet das stimmungsvolle und vielfach reizende Buch „Die Leute aus dem Walde, ihre Sterne, Wege und Schicksale" (1863). Die Hauptleistung größeren Umfangs aber, in welcher die besondern Vorzüge und freilich auch einige der charakteristischen Mängel des Erzählers in einer Produktion vereinigt erscheinen, wurde der Roman „Der Hungerpastor" (1864), in dem der Autor zuerst in gewisse Tiefen des Lebens hinabtauchte, und neben den anmutigsten Lebensbildern ein Spiegelbild des großen Menschenschicksals im bescheidensten Leben giebt. „Der Hungerpastor" nahm die mit Unrecht in Verruf gekommene Form des biographischen Romans wieder auf. Die Lebensgeschichte eines Schuhmachersohnes Hans Unwirsch, der als Spätgeborner früh den Vater verliert und in dem die geheimnisvolle Bildungssehnsucht, die durch die deutsche Volksseele hindurchgeht, lebendig wird, dient dem Verfasser zum Spiegel mühseligen Emporringens, der schlimmen Welterfahrungen, die der überfliegenden Phantasie und dem treuen, warmen, ehrlichen Herzen nicht erspart bleiben können. Prächtig und voll echter Poesie des Kleinlebens, die den gerühmtesten und gemütvollsten Lebensbildern Dickens wahrhaftig nichts nachgiebt, sind die ersten Kapitel des „Hungerpastors". Die charakteristischen Gestalten der gläubig hoffenden Mutter, des Oheims und Schusters Grünebaum, der Base Schlotterbeck, des Trödlers Samuel Freudenstein, die Knabenerlebnisse und Entwickelungen des kleinen Hans selbst und seines

Jugendkameraden Moses Freudenstein entstammen nicht nur der feinsten Beobachtungsgabe, sondern sind mit der echten treibenden poetischen Kraft erfüllt. In der Vorführung des Armenschullehrers Karl Silberlöffel und seines schlimmen Schicksals offenbart sich die andere Seite des Buches, und die Philosophie des Lieutenant Götz: „Ich sage euch, junges Volk, wem es erst öfters in den Feldkessel regnete, der lernt den Deckel auflegen, und wer schon mehr als einen guten Kameraden von der Seite verlor, der lernt Ade sagen. Die weichsten Herzen haben's gelernt, im Elend nur dreimal trocken überzuschlucken, und sind dabei doch die besten und treuesten Kreaturen geblieben" kommt von vornherein zu Ehren. Meisterhaft sind die Gegensätze des „Hungers" und damit die scharfen Gegensätze der modernen Entwickelung in den Studentenfiguren des Hans Unwirsch und Moses Freudenstein dargestellt. Wir haben hier mit wahrhaft typischen Gestalten zu thun, und während kein Mensch den liebenswürdigen und durch und durch humanen Dichter in Verdacht ziehen wird, daß er konfessionellen oder Rassenhaß verbreiten wolle, hat ihn die Lauterkeit seiner Natur und die leidenschaftliche Hingabe an das beste in der deutschen Volksseele zu einer Darstellung wie jener des Moses Freudenstein alias Theophil Stein geführt. Der ganze Verlauf des Romans, der nach wunderlichen Irrungen und Schicksalen Hans Unwirsch zur glücklich-thätigen Resignation auf seiner Hungerpfarre Grunzenow an der Ostsee und im Liebesbund mit der schlichten Franziska führt, während Moses Freudenstein alias Theophil Stein in Paris in der furchtbaren Weise untergeht, in der moderne Streber unterzugehen pflegen: „verachtet von denen, welche ihn gebrauchten: verachtet von denen, gegen welche er gebraucht wurde," nachdem er zuvor die glänzende Kleophea in sein Verderben hineingezogen, ist die energische mit tausend reizvollen Einzelheiten lebendig und fesselnd gestaltete Ausführung des einen Grundgedankens; „Ich habe mir in meinem schlechten Verstand immer gedacht, daß aus der Welt nicht viel werden würde, wenn es nicht den Hunger darin gäbe. Aber das muß nicht bloß der Hunger sein, der nach Essen und Trinken und einem guten Leben verlangt, nein, ein ganz ander Ding" sagt die schlichte Mutter von Hans Unwirsch! Und das Glück der Zeiten wie der Einzelnen beruht darauf, ob sie großen Hunger nach irgend etwas haben, von dem man weiß, daß man es durch Hingabe und Arbeit erobern kann, oder ob ihnen dieser Hunger fehlt. Die Reihe der Genrebilder, durch die uns die ernste Teilnahme Raabes an Menschenschicksalen und sein Humor führen, bekundet den Phantasie- und Anschauungsreichtum des Autors. Er malt auch die Menschen und Zustände, unter denen Hans Unwirsch zur Welterfahrung gelangt, nicht teuflisch schwarz, es ist eben genug, daß sie grau in grau erscheinen. Wunderbar schön sind die Scenen des Buches, in denen der Kandidat der Theologie am Kranken- und Sterbebette seiner leidenden Mutter zur ersten bedeutsamen Entwickelung als Mann gelangt. „Hans fühlte sich sehr ge-

demütigt am Lager dieser armen, einfältigen Frau, die so große Qualen erdulden mußte und welche doch so heldenmäßig sprechen und trösten konnte. Wenn auch der Schmerz um den drohenden Verlust heftiger wurde, so verflog doch die schwächliche Mißstimmung der vorigen Tage. Er fühlte sich wieder sicher auf seinen Füßen, das echte wirkliche Leid gab ihm die geistige Haltung wieder; in seinem Beruf schied er das Wahre, den Inhalt von dem Nebensächlichen und trug ihn zum erstenmal wirklich in das Leben über. Diese schweren Tage wirkten bedeutender auf ihn ein als alle jene Tage, die er in den Hörsälen, die er über seinen Büchern im halb unfruchtbaren Studium verbrachte. Aus dem Zauberbann schmeichlerischer, entnervender Phantasien und stumpfen, dumpfen Grübelns trat er jetzt zuerst in das reale Leben, er verlor den Hunger nach dem Idealen, dem Überirdischen nicht, aber dazu gesellte sich der Hunger nach dem Wirklichen, und die Verschmelzung von beiden, welche in so feierlichen Stunden stattfand, mußte einen guten Guß geben." Prächtig und lebendig erscheinen weiter die Schilderungen von Hansens Hauslehrerleben, die Existenz auf dem nahrhaften Gute, aus dem er durch den Willen einer hocharistokratischen Tante herausgeworfen wird, und die Erfahrungen in einer Fabrikantenfamilie der Magdeburger Gegend, bei der er wegen seiner mild menschlichen, warmen Teilnahme für die Elenden und Krüppelhaften in den Verdacht gerät, revolutionäre Grundsätze zu hegen. Der Moment des Eintritts des Helden in das Haus des Geheimrats Götz in Berlin bezeichnet den Beginn des eigentlichen Konflikts im Roman und des Kampfes zwischen den Gegensätzen, die in Hans Unwirsch und Moses Freudenstein alias Theophil Stein verkörpert sind. Die Darstellung moderner gesellschaftlicher Zustände ist reich an Bitterkeit: „Falschheit und freche Selbstsucht, bejammernswerte Schwäche, störrige Dummheit und frömmelnde Hoffahrt, Leichtsinn, Überhebung, Spott und Übermut auf allen Seiten; — o es war wahrlich ein Welt, um darin Hunger zu empfinden, Hunger nach der Unschuld, der Treue, der Sanftmut und der Liebe." Aber die Schicksale des armen Hans Unwirsch sind echte Schicksale eines braven deutschen Menschenkindes, das diese ganze Welt unter den Füßen hat, wenn es nur Arbeit und Liebe zu finden vermag. Arbeit und Liebe werden dem wackern Kandidaten zu Teil, sobald er in die Hungerpfarre zu Grunzenow eingeführt ist und das liebliche, auch in der poetischen Schilderung ein wenig zu blaß geratene Fränzchen Götz heimführen darf. Was er vorher in der Gesellschaft der Neuntöter, im Zusammenleben und Zusammenprall mit dem schurkischen Jugendfreund, in der Heimat, in der ihm mit Base Schlotterbeck und Oheim Grünebaum die letzten Liebenden dahinsterben, auf dem Gute des humoristischen Bären, des Obersten Bullau, zu durchleben hat, ist wohl eins der seltsamsten Gewebe von Realität und Phantastik, die die deutsche Litteratur aufzuweisen hat. Mit der Brille der „Wahrscheinlichkeit" betrachtet, erscheint vieles in diesem Roman unmöglich,



aber seine Grundstimmung ist von der goldensten, lautersten Wahrheit erfüllt.

Einen minder erquicklichen Eindruck gewähren die beiden nächsten größeren Romane Raabes „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (1868) und „Der Schüdderump" (1870). In ihnen scheint unser Schriftsteller von herben Zweifeln angewandelt, ob die Panacee selbstloser Arbeit und herzenswarmer Teilnahme an andern, die „Der Hungerpastor" noch so begeistert anpreist, in der That auch für alle Schmerzen Heilung und selbst nur Linderung schaffen könne. Die deutsche Kleinwelt steht in „Abu Telfan" wie im „Schüdderump" in einem unheimlich trüben Lichte, ohne daß man sagen dürfte, es sei ein falscher Schein, der über sie falle. Das pessimistische Element, das der Autor im Hungerpastor gelegentlich hereinspielen läßt (etwa in der Weise eines tapfern lutherischen Pfarrherrn der Reformationszeit, der auch eine und die andere Teufelsanfechtung für unvermeidlich, aber alle miteinander für wohl überwindlich erachtet), macht sich stärker geltend, und mit ihm wachsen — seltsam genug — die wunderlichen Unklarheiten und versteckten Bezüge der Komposition. Das lichtvollere der beiden Bücher ist „Abu Telfan," die Heimkehr eines verlorenen Sohnes aus afrikanischer Gefangenschaft und unwürdigster Sklaverei in die heimatlichen Verhältnisse darstellend. Der Beginn und namentlich die Schilderung des ersten Heimatmorgens im väterlichen Hause zu Bumsdorf an der Nippenburger Landstraße, gehört zu Raabes farben- und stimmungsreichsten Leistungen. Aber der Mann, der durch seltsame Schicksalsfügungen ins Tumurkieland geraten und aus diesem befreit worden ist, muß nur zu bald die tragische Erfahrung machen, daß man sich aus der scheinbaren Befreiung in die Zustände des alten Elends zurücksehnen kann. „Er hatte viel geduldet bis zu seiner Befreiung durch Herrn Kornelius van der Mook; dann war er in dem Hause seiner Eltern erwacht und hatte jene seltene Minute des vollen sicheren Glückes gekostet. Aber schnell wie immer war dieser Augenblick vorübergegangen — ein Morgenschlummer, ein sonniger Tag in der Gaisblattlaube, am Abend ein Gang durch die Wiesen und Kornfelder nach dem Walde! Schon das nächste Erwachen brachte wieder das erste leise Anspülen bitterer Fluten, und nach acht Tagen war Leonhard Hagebucher vollständig daheim, das heißt er wußte Bescheid, und Bescheid zu wissen gehört und stimmt gewöhnlich nicht im geringsten zu und mit dem Glück." Doch ist es nicht dies allmähliche Anwachsen der Enttäuschung, das schmerzvolle Hineinleben des Afrikaners in die neue alte Welt, es sind nicht die Schicksale, die er erlebt, die den geteilten Eindruck des Romans hervorrufen. Denn die traurige Heimkehr und das den Heimgekehrten allmählich überwältigende Gefühl, daß er an dem großen allgemeinen Leid der Menschheit mitzutragen habe, sind immerhin poetisch genug. Aber viele Genrescenen des Romans, namentlich die in der Residenz spielenden, und die Figuren des rachsüchtigen

Lieutenants Kind, des Schneiders Täubrich Pascha enthalten einen Zug des Häßlichen, der von keiner innern Notwendigkeit hervorgerufen wird. Und das gleiche gilt von gar vielen Einzelheiten des Romans „Der Schüdderump,“ in dessen Titel sich schon eine trübe, schier unheimliche Stimmung des Autors ausspricht. Ein Schüdderump ist nichts anderes als einer jener großen schwarzen Pestkarren des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die bei den großen Seuchen jener Zeiten die Leichen sammelten und in die eine gemeinsame Grube hinabschütteten. Wie dieser Schüdderump Arm und Reich, Schön und Häßlich, Stolz und Demütig, Alt und Jung durcheinander schüttet in das eine gemeinsame Grab, so schüttet der Poet alle menschlichen Schicksale und Leiden in eine finstere Resignation; die Lebensweisheit der alten Jane Warwolf: „Der Mensch ist ein armselig Geschöpf, und je weniger man von seinen Meriten spricht, desto besser ist's. Dahingegen nützt es aber im andern Falle gar nichts, wenn man ihm seine Nichtsnutzigkeiten und Dummheiten zu oft und zu grob vorrückt“ gestaltet sich zur Weisheit des Autors. Nicht nur alles Schöne, seelisch Reine und Liebenswerte muß untergehen in der ewigen Verworrenheit und Tragik des menschlichen Schicksals, auch die lieblichsten Eindrücke und Erinnerungen sind am Ende nur täuschende Seifenblasen des eigenen Hirns gewesen. Es ist so, als wenn einer an grauen, regentrüben, windkalten Tagen die goldenen Morgen, die er erlebt hat, Schein und Täuschungen schilt, und vor dem Wege, den die deutsche Litteratur von der tiefernsten und doch milden Resignation des alternden Goethe zu der Resignation zurückgelegt hat, die ein junger Autor wie Raabe im „Schüdderump“ predigt, dürfte auch ein ernstgestimmtes Gemüt, das just nicht durchs Dasein taumelt, recht ehrlich erschrecken.

Indes der „Schüdderump“ blieb nicht Raabes letztes Wort; mit den pessimistischen Poeten, nach denen konsequenterweise die Poesie so wenig existieren darf als irgend welche Freude am Dasein, ist er, wie schon mehrfach betont, im innersten Kern nicht eins, und so eröffnet sich in einer Reihe kleinerer Erzählungen eine andre Welt, in der Raabe seine besten Eigenschaften entfalten konnte. Die Sammlung seiner Erzählungen aus den Jahren 1858—1875, mit der er einen Vorläufer seiner sämtlichen Werke giebt, stellt uns die Fähigkeit des Poeten sich aus den herbsten und trübsten Anschauungen jederzeit wieder zu sonnigen Höhen zu erheben, in wechselnder aber immer gewinnender Weise vor Augen und giebt reiche Beiträge zur Erkenntnis und Würdigung seiner besonderen Meisterschaft.

Der alternde Goethe pflegte jüngere Poeten, zu deren langem Atem er wenig Zutrauen hatte, vor großen Arbeiten zu warnen. „Hat man ein größeres Werk im Kopfe, so kann nichts daneben aufkommen, so werden alle Gedanken zurückgewiesen und man ist für die Behaglichkeit des Lebens selbst so lange verloren. Hat man sich im ganzen vergriffen, so ist alle Mühe verloren; ist man ferner bei einem so umfangreichen Gegenstande in einzelnen

Teilen nicht völlig Herr seines Stoffes, so wird das Ganze stellenweise mangelhaft werden und man wird gescholten", sagte er zu Eckermann und dem Königsberger Dichter August Hagen rief er öffentlich zu, ja nur kleine Gegenstände zu behandeln. Es ist gut, daß der Rat des Altmeisters von wirklichen Talenten nur vereinzelt befolgt worden ist, und es stände schlimm um unsere Litteratur, wenn die praktische Lehre vom Vorteil kleiner Dichtungen, wie es eine Zeit den Anschein gewonnen hatte, dauernd gegolten hätte. Das aber ist gleichwohl nicht zu leugnen, daß der Einsatz und der Gewinn im kleineren Spiel sich leichter decken als im großen, daß der Verlust minder fühlbar wird, daß die Eigenart eines Dichters, wenn er eine solche hat, viel leichter im kleineren Gebiete deutlich und der Masse verständlich erscheint als im großen. Auf den Fall Raabes angewandt, kann man zwar nicht sagen, daß seine kleineren Erzählungen die großen überträfen, aber gewiß ist, daß sie die Welt, an der dem Erzähler liegt, mit gleicher Treue und gleichem Farbenglanz spiegeln. Und auch das scheint uns seither zu wenig beachtet zu sein, daß unter den größeren Erfindungen des Dichters die kürzeren, gedrängten, den Novellen näher verwandten die gelungensten und diejenigen sind, in denen er sich der Neigung zum Manierismus am siegreichsten entwindet. Die ganze Folge der Novellen Raabes läßt ebenso deutlich den Grundzug in der Entwickelung des Dichters wie die spielenden Abweichungen von diesem Grundzuge wahrnehmen. Bemerkenswert ist, daß seine Lust an der Mannigfaltigkeit des Außenlebens, die in den größeren Kompositionen mehr und mehr zurücktritt, in den kleineren Erzählungen sich noch sehr kräftig regt. Natürlich aber erwächst auch hier das Schönste und Bleibendste aus dem tiefen Innenleben des Dichters, aus seiner unverwüstlichen Freude an der selbstlosen Herzenskraft und Opferwilligkeit der höheren menschlichen Natur. Lange, lange bevor modische Tendenzdichter daraus Kapital schlugen, hat Raabe gewußt und dargestellt, daß diese höhere Natur im Elend eines dörflichen Armenhauses, in der Verkümmerung einer gescheiterten Existenz ebenso wohl zu finden sein kann, als im Glück und Gedeihen, in der vollen Thatkraft bevorzugter Menschen.

Der neuesten Forderung an den Erzähler ausschließlich einem beschränkten provinziellen Boden anzugehören, entspricht unser Novellist nicht. Die deutschen Stammeseigentümlichkeiten sind ihm alle zugänglich und sprechen zu seiner Phantasie und seinem Gemüt. Es zeichnet die Frau Fortunata Madlenerin, die brave Wirtin zur Traube in Alberschwende im Bregenzerwald, nicht weniger gut als den Müller Christian Bodenhagen an der Innerste im Hannöverschen. Wohl ist Raabe nach Blut, Seelenleben, Bildungsrichtung und Einfluß der Überlieferung ein Norddeutscher; aber der Umstand, daß er dem Grenzgebiete Norddeutschlands und Mitteldeutschlands entstammt, verleiht ihm die Fähigkeit, das Wesen der südlicher wohnenden Stammes-

nachbarn zu verstehen. Eine Reihe seiner größeren Geschichten, wie der in Rede stehenden kleineren Erzählungen, spielt auf dem Boden zwischen Elbe und Weser, nord- und südwärts vom Harz, und die Art gerade der Deutschen dieses Landstrichs ist dem Schriftsteller am vertrautesten. Über Thüringen hinaus in den Süden oder in den Norden Mecklenburgs (wie in den „Gänsen von Bützow") und Holsteins (wie im „Deutschen Mondschein") unternimmt seine Phantasie nur gelegentliche Streifzüge, die aber hin und wieder auch über Deutschland, bis zum Schloß von Pavaosa auf St. Thomas im Guineameer und bis zur norwegischen Feste Friedrichshall ausgedehnt werden. Den eigentlichen Heimatboden des Dichters jedoch erkennen wir in den Erzählungen „Die alte Universität", „Aus dem Lebenslauf des Schulmeisterleins Michael Haas", „Hollunderblüte", „Else von der Tanne", „Im Siegeskranze", „Die Hämelschen Kinder", „Die Innerste"; es ist derselbe Boden, auf dem auch die prächtigsten Gestalten der größeren Werke aus Raabes bester, dritter Periode erwachsen sind. Der Dichter steht überall der Natur nahe und erlauscht zu Zeiten ihren geheimsten Herzschlag und die Schauer, die von ihr aus in die Menschenseele übergehen und da Schicksal werden. Dabei kennt er durchaus nicht den Gegensatz, den so viele volkstümliche Erzähler zwischen der frischen Unmittelbarkeit des Lebens und jeder Erhebung über die kleinbürgerlich bäuerlichen Lebenskreise ohne weiteres erblicken. Ein emeritierter Pfarrer oder Schulmonarch, ein Universitätsprofessor oder Magister kann ihm ebensowohl der völlig natürliche Held einer Erzählung werden, wie ein Bauer, Müller oder Jäger, ein Offizier so gut wie ein Korporal oder Gemeiner. Hierin liegt bei aller Vorliebe Raabes für das Enge, für Beschränkung und Zurückgezogenheit, bei entschiedener Neigung zum Idyll doch unzweifelhaft ein Zug zur Größe; die Breite und Mannigfaltigkeit der Welt überwältigt ihn nie, aber sie schreckt ihn auch nicht ab, gehört gelegentlich eben auch zur Welt in seinem Sinne. Er tritt jeder Lebenserscheinung und Lebensauffassung, sofern sie nicht der eiteln Selbstbespiegelung, dem Erhabenheitsdünkel und der brutalen Ichsucht entstammt (Mächte, die er nur in satirischem Lichte zu sehen vermag), mit warmem Anteil gegenüber, es ist einfach nicht wahr, daß sich sein Blick und seine Herzensvorliebe auf eine schöne Philisterei beschränke. Doch er fühlt, und die ganze Folge seiner kleineren Erzählungen erweist es wieder, daß gar vieles Philisterei heißt, was keine ist, und daß die Dichtung gar keine größere Gefahr laufen kann, als die, ihre Blicke ausschließlich auf die wenigen hellschimmernden Existenzen zu richten. Aus allem bisher Gesagten geht zur Genüge hervor, weshalb es nahezu unmöglich ist, einer oder der andern oder selbst einem halben Dutzend unter den fünfundzwanzig Novellen der dreibändigen Sammlung den Vorzug vor allen übrigen zu geben. Der Ton, der vom Ton des heitersten und fröhlichsten Capriccios (wie „Die Gänse von Bützow" und „Keltische Knochen") bis zum ergreifenden Tone der voll angeschauten, voll empfundenen

Tragik (wie „Der Junker von Denow", „Sankt Thomas", „Des Reiches Krone") wechselt, die Grundverschiedenheit der Anlage und Vortragsweise schließen nach unserem Empfinden eine einseitige Wahl aus, obschon ja unzweifelhaft sich neben den vorzüglichen auch schwächere Erzählungen mit allzuleichten und blassen Umrissen in der reichen Sammlung finden.

Die Höhepunkte des Erzählers Raabe liegen nicht in Anlage und Haltung ganzer Novellen, die durch höchste Stimmungskraft und reinste Form ausgezeichnet und gleichmäßig durchleuchtet sind, sondern in den wunderbaren Augenblicken, wo seine Erfindung eine letzte Steigerung erfährt, wo alles Licht in einem Punkt gesammelt erscheint und nun rückstrahlend den ganzen Gang der Erzählung erhellt. Solche Höhe- und Lichtpunkte finden wir namentlich in den Erzählungen des zweiten und dritten Bandes der Sammlung. Die ergreifendsten in Erzählungen wie „Des Reiches Krone", wo sich die schöne Mechthild in die Arme des unheilbar kranken, verlorenen Geliebten stürzt und sich mit ihm in die grauenhafte Weltabgeschiedenheit der Leprosen, der Sondersiechen verbannt („Die Erde ist für uns beide untergegangen, aber wir beide, du und ich, sind doch gerettet!"), wie „Sankt Thomas", wo der Rat der Niederländer um den sterbenden Admiral Mijnheer van der Does versammelt ist und der Prädikant von Ysselmünde mit dem Schwert des Wortes den Kriegertrotz des jungen Georg besiegt, wie „Der Marsch nach Hause", wo die beiden alten Schweden am Hafendamm von Lindau nach mehr als fünfundzwanzig Jahren vom zwingendem Heimweh nach den Fahnen mit dem Löwen aus Mitternacht erfaßt werden und später, wo sie auf der Brücke von Rathenow sitzen und der Brandenburger Überfall sie aus ihren Träumen reißt, wie „Die Innerste", wo beim Einbruch der Marodeure in der Weihnachtsnacht der alte Korporal Brand sein Leben für seine Gastfreunde, den jungen Müller und die Müllerin hingiebt. Doch ist's nicht möglich, alle einzelnen Prachtsituationen dieser Art herauszuheben, denn das Charakteristische für Raabes Kunst bleibt immer, daß sie an Lichtern reich ist, auch wo es sich nicht um Höhepunkte handelt. Wechselnd fließen diese Lichter aus dem Humor wie aus der tragischen Kraft unseres Erzählers, charakteristisch spielen sie ineinander und erhalten den Leser auch da in der Stimmung, wo ihm der Zusammenhalt der Handlung einmal gar zu locker und lose erscheinen will.

Ein Vorwurf, der von Zeit zu Zeit Raabe gemacht worden ist und sich angesichts der „Gesammelten Erzählungen" erneuern kann, ist der, daß der Dichter sich vor allem im Kreise gescheiterter, verkümmerter Existenzen behage. Nichts ist ungerechter. Sonniger, überquellender, herzgewinnender hat kaum ein zweiter unter den Neuern Lebenshoffnung, Thatenlust und Frohgefühl der ungebrochnen Jugend dargestellt, als gerade Raabe. Nie ist seine Teilnahme voller, wärmer und von seligerm Schimmer umhaucht, als wenn wider Weltlauf und Gewohnheit die jubelnde Fahrt ins Weite

einmal rasch zu glücklichem Ziele gelangt. Aber damit kann es so wenig abgethan sein, als mit der Wiedergabe besonders reizvoller und anmutender Gesichter in der bildenden Kunst; die Welt ist groß, das Charakteristische unendlich zahlreicher als das Schöne im engeren Sinne und der phantasiereiche Erzähler mag auf sein Vorrecht, die Welt, soweit er sie sieht und erkennt, in seine Darstellung hereinzuziehen, am wenigsten verzichten. Bei Raabe kommt nun in der That noch der Jean Paulsche Trieb und Drang hinzu, an den Mühseligen und Beladenen, den Unscheinbaren und Seltsamen einen besonderen Anteil zu fassen, und dieser natürlichen Sympathie erschließen sich eine Menge verborgener Erlebnisse und Gemütsseiten. Eine Studie über Raabes poetische Eigenart muß das besondere Verhältnis des Dichters zum menschlichen Wert in wunderlicher Hülle und wiederum das Verhältnis dieser Besonderheit zu seiner Darstellung des gesunden durchschnittlichen Lebens sehr scharf ins Auge fassen; mit allgemeinen Redensarten ist hier wenig gefördert.

Zu gutem Glück sind die schon hervorgehobenen größeren Werke der dritten Periode Raabes hier von besonderer Bedeutung. Denn just in ihnen treten alle entscheidenden und tieferen Besonderheiten unseres Poeten mit gesteigerter Kraft hervor und verbinden sich mit dem glücklichen Gleichgewicht übersichtlicher, klar ausgeprägter Erfindung, eindringlicher Stimmung und freien Humors. Die Erzählungen oder kleinen Romane „Der Dräumling" (1872), „Christoph Pechlin" (1873), „Horacker" (1876), „Wunnigel" (1879), „Deutscher Adel" (1880), „Alte Nester" (1880), „Das Horn von Wanza" (1881), „Prinzessin Fisch" (1883), „Zum wilden Mann" (1885), „Im alten Eisen" (1887) und unter ihnen besonders wieder die Quintessenz „Der Dräumling", „Horacker", „Wunnigel", „Alte Nester", „Das Horn von Wanza", (für die Sinnesweise, die nach Quintessenz der Quintessenz begehrt, mag „Horacker" vor allen gelten!) bezeichnen insofern den Höhepunkt von Raabes ganzer Entwickelung, als in ihnen der Quell seiner Erfindung am unmittelbarsten und ungehemmtesten aus dem ureigensten Boden des Poeten springt und das Ineinanderspiel von Scherz und Schmerz, von Lebensdrang und Resignation am lebendigsten ist. Hier werden die pessimistischen Anwandlungen am entschiedensten von der Lebenszuversicht besiegt, hier waltet der stärkste Heimatzauber. Hier sind die Wald- und die Stadtwinkel, in denen Raabe die Schauplätze des eigentlichen Lebensbehagens sieht, am anheimelndsten, hier findet sich die schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von „Haide und Holz, Feld und Wiese, von einsamen Gütern, Häusern und Mühlen an Flüssen und Weihern, von Patrizier- und Bürgerhäusern in kleinen deutschen Städten, von stillen Höfen, Erkern und Giebelzimmern mit altem Gerät. Man nehme im „Horacker" den Hausgarten des alten Konrektors Eckerbusch, die drei Eichen am Waldrand über der Stadt, die Waldblöße, auf der der Konrektor und der Zeichenlehrer ihr Vesperbrot verzehren und

ihr Abenteuer erleben, der Garten und die Laube im Pfarrhaus zu Gansewinckel, im „Wunnigel“ das Haus am Schloßberg mit seiner Einrichtung von drei Jahrhunderten her und das Jagdhaus zum Riedhorn, in den „alten Nestern“ Schloß Werden, den Steinhof und die Fischerhütte am Fluß, im „Horn von Wanza“ das ganze Nest und das Haus der Frau Rittmeister Grünhagen — überall ist mit wenigen Zügen volle Anschaulichkeit erreicht und die besondere Stimmung erweckt, die den Dichter erfüllt.“ (Stern, Deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart.“) Die tiefe Wahrhaftigkeit des Dichters schließt alles coulissenhafte und leblose auch in der Scenerie seiner Erfindungen aus und bewährt das feinste Gefühl für die geheimen und unerklärlichen Einflüsse der stimmungsvollen Außenumgebung auf die stillwirkenden Phantasie- und Gemütskräfte, namentlich deutscher Menschen. Dabei vergißt Raabe keinen Augenblick, daß seine Lieblingswelt zur Welt des Tages in Gegensatz steht. Er schwimmt nicht gegen den Strom, aber er ringt gegen künstlich erzeugte Wirbel und Strudel, die den natürlichen Lauf zu hemmen scheinen, er ringt in der vollen Gewißheit dagegen, daß jenseits ihrer der natürliche und urewige Stromlauf des gesunden, sich erneuernden Lebens ihn und seinesgleichen wieder tragen wird. Die heitere und überlegene Ironie, mit der im „Horacker“ der prächtige alte Eckerbusch dem dünkelvollen und geistreichelnden jungen Philologen, dem Oberlehrer Neubauer, gegenübertritt, spiegelt das ganze Verhältnis Raabes zu aller Unnatur und erlogenen Aufgeblasenheit. Er läßt sich lächelnd einen „alten Herrn“ schelten und fühlt sich jünger als die Jungen, deren Gebahren alle Züge der Greisenhaftigkeit trägt. Die Zuversicht, daß in der schrill gewordenen Welt das Verlangen nach Stille und Wohllaut so wenig aussterben können, wie im Menschenherzen das Bedürfnis nach Liebe, klingt nicht bloß durch die Unterredungen des Studenten Bernhard Grünhage mit seiner Tante Sophie im „Horn von Wanza“ hindurch, sie erfüllt die sämtlichen Geschichten dieser dritten Periode bis auf das phantastische Capriccio „Zum wilden Mann“ herab. Es ist alles erlebt in diesem einander so ähnlichen und doch wiederum so ganz verschiedenen kleinen Romanen, gleichsam dreimal erlebt in dem scharfen Blick für die Wirklichkeit mit ihren tausend Wunderlichkeiten, in der verklärenden Erinnerung, in der schöpferischen Stimmung, die dem humoristischen Dichter offenbart, wozu die krausen Wirrsale und Widersprüche des Daseins gut sind. Der bunte Reichtum der Charaktere giebt in der Gruppe dieser Meistererzählungen dem Reichtum der größeren nichts nach, ja einige der Prachtgestalten, die sich der nachschaffenden Phantasie des sinnvollen Lesers unvergeßlich einprägen und uns den tiefsten Blick in das Weltbild Raabes gewähren, gehören dieser Gruppe an. Da steht im „Horacker“ neben dem Konrektor Eckerbusch und seiner Proceleusmatica Frau Ida, das Pfarrerpaar von Gansewinckel, da tritt uns der vom Philisterium für ein Ungeheuer erachtete grobe pessimistische

Regierungsrat Wunnigel entgegen, der alle seine Mängel und Münchhausiaden durch den einen Vorzug aufwiegt, daß er niemals den Geldbeutel eines Mitlebenden im Peche dieser Welt angegiert hat, da offenbaren uns die Lebensphilosophen der Rottmeister Wenzel Brüggemann aus Wunnigel, die Rittmeisterin Sophie Grünhage und der städtische Nachtwächter Marten aus dem „Horn von Wanza“, der Vetter Just Everstein aus den „Alten Nestern“, der es weiß, daß es naturgeschichtlich nicht zu recht besteht, daß jeder Vogel wieder in das Nest fällt, in dem er flügge geworden ist, und dennoch alle rechten Geschicke nur in der Luft der Heimat reifen, wundersame Geheimnisse des Lebens. Da zeigt sich, daß das ungeprüfte Herz den höchsten und zugleich einfachsten Forderungen an Mitleid und werkthätiger Teilnahme weit minder gewachsen ist, als das sturmdurchschütterte, da erschließt der Dichter das Wesen wortloser Bündnisse, die mitten in der Ungewißheit alles Irdischen dem Wandel bis zum Tod trotzen und im Überlebenden den Tod überdauern. Da treiben tief im Herzen wurzelnde Keime so wunderbare Schößlinge, wie die Liebe von Cord Horacker und Lottchen Achterhang, wie die Treue der alten Mademoiselle Martin für ihre unglückliche Schülerin, wie die plötzliche aus dem Blut emporspringende Sympathie zwischen der Frau Sophie Grünhage und ihrer Nichte Käthe Grünhage. Da runden sich mit wenigen charakteristischen Zügen auch die flüchtigst auftretenden Gestalten, deren Liste sich ebenso beträchtlich verlängern ließe, als die Aufzählung der Situationen, die das untrügliche Auge Raabes in dem einen Augenblick erfaßt hat, in dem sie allein in die Erscheinung treten. Und alle erweisen, daß der wahre und wahrhaftige Dichter dem Leben noch immer gerecht wird, wenn er auch dessen ganze Schwere mitfühlend getragen hat.

Auch in Dichtungen wie „Pfisters Mühle“ (1885), „Das Odfeld“ (1887), „Der Lar“ (1889), „Stopfkuchen“ (1891), „Kloster Lugau“ (1893) und „Die Akten des Vogelsangs“ (1895) verschwinden die Vorzüge und Wirkungen der Raabeschen Lebensdarstellung nicht. Die gleichen Lichter echt poetischer Stimmung spielen durch diese Erfindungen hindurch, doch die Schatten sind tiefer, und kälter geworden, die Erfindungen unübersichtlicher, die Gestalten zum Teil unsympathischer. Die alte Neigung Raabes, die Vorgeschichte seiner Menschen in Dämmerung und Dunkel zu rücken, hat überhand genommen und manches schwere Rätsel des Daseins, die der Dichter am hellen, sonnigen Tag weit von sich abgewiesen hat, drängen sich mit dem Schatten des Abends wieder herbei. Auch diese Erzählungen verdienen „gar nicht üble Berichterstattungen über der Menschheit Haushaltangelegenheiten auf dieser armen reichen Erde“, wie Raabe sie einmal selbst tauft, genannt zu werden. Aber der originelle Geist des Poeten und die unmittelbare Einwirkung der Natur halten sich nicht mehr völlig die Wage, die Abschweifungen vom eigentlichen Gang der epischen Darstellung werden will-

kürlicher, ausgedehnter, und die phantastischen Einfälle bekommen durch ihre häufigere Wiederkehr einen Stich ins Manieristische. Die Gestalten zeigen noch immer scharf geschnittene Gesichter, aber runden und beleben sich nicht so überzeugend, wie in den Schöpfungen, wo Entschlüsse, Empfindungen und Mitleidsthaten warm und unwiderstehlich aus den Seelen Raabescher Menschen hervorquellen. Auch Vortrag und Stil der spätesten Erzählungen leiden gelegentlich unter der Zunahme äußerer Gewöhnungen. Bringt man in Anschlag, daß alle diese Mängel nur stellenweis und im Wechsel mit der alten glücklichen Kunst des Schriftstellers hervortreten, daß der tiefe Anteil Raabes an dem noch so seltsamen Stück Leben, das er darstellt, sich nie mindert, daß die anwachsende Reflexion doch immer die Reflexion eines poetischen Menschen bleibt, so wird man auch dieser letzten Gruppe Raabescher Schöpfungen den Anteil nicht versagen. Aber die Erkenntnis, daß auch diese prächtige Natur und diese reiche Künstlerindividualität nur mit ihren glücklichsten Erfindungen und Gestalten in das nächste Jahrhundert hinüberkommen wird, ist unabweisbar.

Raabe ist ein Dichter, auf den die goldenen Worte, die Goethe über Sterne geäußert, buchstäblich zutreffen. Gleich Sterne ist Raabe, obschon er sich nie in gebundener Rede darstellt, nicht schöner Geist, sondern echter Dichter. Gleich dem Verfasser des Tristran Shandy kann man von den Eigenheiten seiner Menschen im zarteren Sinne sagen: „Es giebt gewisse Phänomene der Menschheit, die man mit dieser Bemerkuung am besten ausdrückt, sie sind irrtümlich nach außen, wahrhaft nach innen und recht betrachtet psychologisch höchst wichtig. Sie sind das, was das Individuum konstituiert; das allgemeine wird dadurch specifiziert, und in dem Allerwunderlichsten blickt immer noch etwas Verstand, Vernunft und Wohlwollen hindurch, das uns anzieht und fesselt." Gleich Yorick-Sterne hat Raabe das Menschliche im Menschen auf das Zarteste entdeckt und die Verschwisterung der treibenden Neigungen und Eigenheiten mit der Gewohnheit heiter und teilnehmend enthüllt. Dies Lob gebührt mehr oder minder allen seinen Gebilden, und daß die, denen es am meisten gebührt, auch in der Folge die stärkste Lebenskraft entwickeln werden, kann einem Poeten, der aus der Fülle des Lebens geschöpft hat, nur tröstlich sein.

Raabes Wurzeln erstrecken sich tief in den Volksboden, aber ein „Volksschriftsteller", in dem engeren Sinne, den man nach und nach mit diesem Wort verbunden hat, ist er, trotz aller volkstümlichen Züge seiner Charakteristik nicht. Die volkstümliche Erzählung in jenem Sinne setzt immer eine größere Gleichmäßigkeit des Vortrages voraus als bei unserem Humoristen vorherrscht. Kapitel aus seinen Schriften, einzelne Schilderungen und Züge würden neben die Erzählungen eines J. P. Hebel, Pestalozzi oder Jer. Gotthelf treten können. Beinahe möchte man hinzusetzen, was bedeutet die Volksmäßigkeit in einer Zeit, wo man einerseits in Arbeiter-

bildungsvereinen Carlyle und Comte liest, wo anderseits der „Sensation" suchende und weckende Kolportageroman das Gefühl für das Schlichte, vom warmen Atem der Wirklichkeit Umhauchte gerade in den Volkskreisen beinahe ertötet hat? Es muß genug sein, daß Raabe sich den Dichtern gesellt, die trotz eines Hemmnisses in ihrem Naturell und ihren Kunstgewöhnungen bleibender Wirkung in großen Kreisen ihres Volkes, nicht bloß in einer engen Kunstgemeinde gewiß sind, weil ihnen das Geheimnis unversieglicher Lebenswahrheit und siegender Herzenskraft offenbart wurde.



Adolf Wilbrandt.



Adolf Wilbrandt.

Auch die kühnsten Lobredner unsrer Tage wagen nicht, ihnen das köstlichste, was guten Kunstzeiten eigen ist: den freudigen Anteil am Wachsen und Werden der Erscheinungen, das genießende Verständnis an der Entwicklung tieferer und vielseitigerer Naturen zuzusprechen. Schon das Wort Entwicklung schreckt die Menschen der Gegenwart. Sie lieben und begehren es, von irgend einem Ungeahnten, Mächtigen, plötzlich Aufblitzenden überrascht, niedergeschmettert oder auch nur geblendet zu werden. Gleichviel, ob sich's um ein Buch, ein Bild, ein Musikwerk, um Tuberkulin oder X-Strahlen, um den Nordpol oder den Äquator handelt, alles soll, wie das Glück, plötzlich aus der Götter Schoße fallen, nichts soll allmählich gereift, erwartet, gehofft, vorausgesehen sein. Die Hauptsache scheint immer nicht, daß etwas Bleibendes, dauernd Wertvolles entstehe, sondern daß heute alle Welt von etwas spreche, woran gestern noch keiner gedacht hat. Daß unter solchen Umständen niemand schlimmer fährt als das echte, künstlerische Talent, die wahre poetische Natur und der hochstrebende Schriftsteller, braucht nicht gesagt zu werden. Dichter und Künstler, die, auf jede Entwicklung verzichtend, unablässig das wiederholen, was ihnen zuerst einen gewissen Beifall verschafft hat, sich genau in dem gleichen engen Kreise von Phantasie und Weltauffassung, von Charakteristik und persönlicher Empfindung bewegen, geschickte Specialisten, die eine kleine Form virtuos und mehr oder weniger manieristisch beherrschen, mögen ihre Rechnung dabei finden. Der Dichter, der Größeres will, der seiner Natur wie seiner Lebensaufgabe nach nicht gleichmäßig das Gleiche hervorbringen kann, dessen Fülle und inneres Wachstum sich in der Verschiedenheit seiner Schöpfungen offenbart, hat gegenüber der Zeitstimmung auf nichts zu zählen. Der Zufall hebt eins oder das andre seiner Gebilde aus der Reihe der andern heraus, selbst äußere Erfolge verbürgen ihm keine innere Teilnahme an seiner Gesamterscheinung, seinem innersten Wollen. Sogar die kleine Gemeinde, die sich noch ein tieferes Interesse an der Litteratur bewahrt hat, steht — wie so oft — unter dem Druck des Augenblicks und der Herrschaft des Schlagworts.

Die Unsicherheit, mit der man, da sich kein Schlagwort als zutreffend

erweist, einen Dichter wie Adolf Wilbrandt beurteilt, die Überraschung, die man angesichts seiner immer mannigfaltigern, größern und bedeutendern Leistungen verrät, zeigt, wie selten die Neigung, um nicht zu sagen die Fähigkeit geworden ist, einem wirklichen Talent auf seinen Wegen zu folgen. Sicher wäre es verfrüht, von Wilbrandt als einem Dichter zu reden, der seinen Höhepunkt überschritten und alle Seiten seiner Phantasie und Gestaltungskraft entfaltet habe. Aber eine eigentümliche und bedeutsame Entwicklung läßt sich doch auch schon jetzt bei dem vielseitigen und fruchtbaren Dichter übersehen. Wilbrandt ist der hervorragendste unter den neuern deutschen Dichtern, die sich den Schatz künstlerischer Überlieferung und umfassender Bildung, den die Jüngsten als Ballast hinter sich werfen, zu eigen gemacht haben und dabei doch zur reifsten Selbständigkeit gediehen sind. Im großen kritischen Litteraturregister, das weder Individualitäten noch tiefere Unterschiede kennt, einer der „Münchner" also ein Akademiker, steht Wilbrandt in dem unsichern Gedächtnis des Publikums bald als der Verfasser eines anmutigen Künstlerlustspiels „Die Maler", bald als der unmoralische Dichter des Decadencedramas „Arria und Messalina", bald als Urheber wenig spannender, gar nicht aufregender, aber „schwerer" Romane. In Wahrheit ist er ein Dichter, dessen vielseitige Entwicklung schwer auf eine Formel gebracht werden kann, dessen immer glücklicher entfaltete Kraft und innere Lebensfülle von den Jahren unabhängig scheint, der selbst das stärkste Hemmnis, was dem reichen Talent durch den Glauben der Kritik und des Publikums an die litterarische Specialität erwächst, mit Glück überwunden hat, ein Dichter, der, unbestritten, von sich selbst sagen durfte: „Ich habe nie eine Hand oder Zunge gerührt, um „Erfolg" zu haben und der Erfolg des Tages war mir nichts gegen den der Zeit. Meine Dichtungen haben oft lange in mir gelebt, ehe ich sie schrieb, lange im Pulte gelegen, ehe ich sie ans Licht gab; so mögen sie denn auch noch lange im Lichte leben, ehe sie wirken. Oder kam eine tot zur Welt, ich lebe ja noch, andere zu schaffen." Unterscheidet sich die spätere poetische Entwickelung Adolf Wilbrandts von der Entwickelung der meisten Poeten der Münchner Dichterschule der fünfziger und sechziger Jahre, so fällt uns bei diesem Dichter auch in seinen mit München und dem künstlerischen Glaubensbekenntnis der Münchener verknüpften Anfängen eine bemerkenswerte Abweichung vom Wege der jungen Talente in die Augen, die sich Ende der fünfziger Jahre um Geibel und Paul Heyse scharten. Wilbrandt hatte eine reiche geistige und litterarische Thätigkeit hinter sich, ehe er als Dichter hervortrat. „Aus Pietät ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet," und keiner ahnte, daß der Naturtrieb in diesem wie in manchem andern Falle der überwältigende und allmächtige sein würde. In seinem „Gespräch, das fast zur Biographie wird," („Gespräche und Monologe; Sammlung vermischter Schriften" 1889) das 1875

geschrieben wurde, sagt der Dichter von sich selbst: „Die Logik des Lebens ist oft wunderbar! Ich war fünfunddreißig Jahre alt, als mein erstes Trauerspiel über die Bretter ging; und doch hab ich schon mit zwölf Jahren Trauerspiele geschrieben. Sechsunddreißig war ich alt, als ich „Gedichte" herausgab, und doch giebt es noch ein kleines Heft mit sinnverwirrenden Zeichnungen und streckversigen Gedichten, die ich als Sechsjähriger meinem Vater zum Geburtstag bescherte. Meine ganze Knabenzeit hindurch fand ich es so selbstverständlich, daß ich dichtete und mich zum Dichter ausbildete, wie etwa ein Kronprinz sich auf den Regenten vorbereitet. Und wie lange Jahre legten sich dann zwischen mich und diesen Beruf! Warum ward der sechsjährige Hauspoet so spät ein Dichter für die Welt? Lieber Freund, wer kann da sagen: ich weiß es! Vielleicht, weil mein Bildungsgang mir (wie so vielen) das naive traumhafte Verhältnis zur Wirklichkeit nahm, das den Dichter bei und in sich selber erhält, vielleicht weil ich ein Mecklenburger bin und wir langsam reifen; vielleicht weil dieses übermächtige Verlangen in mir war, die Welt von vielen Seiten und auf vielen Wegen zu erfassen. Als ich zwischen achtzehn und neunzehn Jahren zur Universität kam, war ich schon unterwegs, diese geistige Odyssee zu erleben. Ich studierte Sprachen und Litteraturen vom Morgen bis zur Nacht: ich warf mich meinem Vater zuliebe auf die Jurisprudenz (wie sonderbar ist mir jetzt zu Mute, wenn ich mich erinnere, daß ich die Institutionen des römischen Rechts wörtlich auswendig gewußt habe!), ich brütete dann in Berlin über der Hegelschen Philosophie, ward „Ägyptolog" unter Lepsius und als Friedrich Eggers Freund in Franz Kuglers Haus Jünger der Kunstgeschichte. Ich trat in München in Sybels historisches Seminar und gewann mir mit einer Schrift über Gottfried Hagens Reimchronik den Preis. Dann farcirten wir vollends das Gehirn mit buntscheckiger Wissenschaft und klebten ihm den Titel auf: Doktor der Philosophie. Dann kam die politische Zeit. Seit 1848 war ich, eines begeisterten Politikers Sohn, in Vaterlands- und Freiheitsgefühlen aufgewachsen, seit 1853, als der nichtswürdige ‚Berlin-Rostocker Hochverratsprozeß' uns den Vater in zweijährige Untersuchungshaft hinwegriß, bis man ihn endlich entlassen und „**ab instantia** absolvieren" mußte — seitdem hatte ich tiefer, bitterer gefühlt, was es heißt, ohne Freiheit und ohne Vaterland leben. Nun begann mit 1859 eine neue Zeit, die deutschen Hoffnungen sprangen wieder in den Sattel, ich verlor die Ruhe. Dem mecklenburgischen Soldatenrock war ich durch Freilosung entgangen; dem Dienst des Vaterlandes glaubte ich mich schuldig. Als die in München lebenden Patrioten die „Süddeutsche Zeitung" gründeten und zu meiner Überraschung mich, den Zweiundzwanzigjährigen, dazu warben, warf ich meine neuen poetischen Versuche beiseite und legte mir selber eine freiwillige zweijährige Dienstzeit auf, die Feder statt der Muskete. Damals schien es mir viel nötiger und würdiger, meine Jugendkraft der Wiederaufrichtung Deutschlands zu opfern,

als still für mich zu singen und zu sagen. Rastlos von Natur, hier zu einer Gründung aus den rohesten Anfängen gestellt, Übersetzer, Korrektor, Kritiker, Theaterreferent, Feuilletonist, Leitartikler, politischer Redakteur, Überwacher der Druckerei, oft Chef und alles zugleich — ich habe für neunhundert Gulden süddeutscher Währung „gedient“. O Dienstzeit! o Dienstzeit — dich vergeß ich nie. An dir ermeß ich meine Freiheit, mein Glück. Thätig war ich wie nie zuvor, noch nachher; und wohl ist Thätigkeit Glück; aber zu dieser war ich nicht geschaffen. Je mehr mir alles gelang, je leichter ich mich von Sattel in Sattel warf, desto heftiger, nagender, unerträglicher ward in mir der Widerwille gegen diesen Beruf. Andere mag alles an ihm erfreuen; bei edler Gesinnung des Unternehmens ist er eines tüchtigen Mannes wert; mir war dies ewige Einerlei des ewigen Wechsels, dies ruhelose Leben von und für den Tag zuletzt wie ein dauernder Selbstmord an Seele und Leib.“

Vielleicht, daß nicht alles in dieser Jugendentwicklung so methodisch und bewußt zugegangen ist, vielleicht, daß der Zufall auch seinen Anteil an der beängstigenden Vielheit und Buntheit der geistigen Interessen gehabt hat. Über die Brücke einer sehr ernsten, in ihrer Weise noch heute unübertroffnen litterarhistorisch-biographischen Arbeit, seines Buches über „Heinrich von Kleist“ (1863), fand Wilbrandt den Rückweg zur Poesie. In dem unglücklichen Dichter, der „seinen vaterländischen Stolz, sein leidenschaftliches nationales Ehrgefühl durch kein Sophisma der ästhetischen Bildung verwirren läßt,“ empfand und erkannte Wilbrandt eines der Vorbilder, denen nachzuringen ihm als rühmlich und rätlich galt. Auch in späterer Zeit hat er in seinen Aufsätzen über Hölderlin, Fritz Reuter und Lichtenberg eine kleine Reihe von Lieblingsdichtern und Schriftstellern mit feiner Charakteristik und lebendigem Eindringen in den innersten Kern ihres Wesens und Schaffens zu schildern verstanden. Aber einem so unmittelbar leidenschaftlichen, eindringenden Anteil, wie an der Erscheinung des Dichters der „Penthesilea“ und des „Prinzen von Homburg,“ begegnen wir in diesen Skizzen nicht, so interessante Zeugnisse sie für Wilbrandts feine Empfänglichkeit und Mitempfindung an lebendigen Gestalten, Bildungen und Schicksalen bleiben.

Nach allem hatte Wilbrandt schon in seinen Anfängen mit den Münchener poetischen Freunden weder den Zug zu einer Art Neuromantik, noch die rückhaltlose künstlerische Lust an der weichen Anmut überlieferter, völlig durchgebildeter Formen gemeinsam. Ein herberer nordischer Geist, der die Reflexion als ein Mittel zur Darstellung der Weltzustände nicht so scheute, wie die Mehrzahl der Münchener, ein größerer Gedankenreichtum, ein stärkerer unbewußter und elementarer Drang zu den poetischen Höhen, auf denen sich der Dichter aus innerem Muß mit der Welt gestaltend auseinandersetzt, unterschied ihn von den Lyrikern, den poetischen Malern, den feinsinnigen Vertretern einer geschmackvollen Bildungskunst, die bei den „Krokodilen“ überwogen. Nichtsdestoweniger ist es sehr gut zu begreifen, daß der Dichter,

der von so ernster und schwerer Mühe herkam, der die Münchener Lebens- und nun auch Kunstgenossen so leicht in der milderen Luft einschmeichelnder Kunst und heiteren poetischen Spiels atmen sah, den Ernst und die Eigenart seiner Natur zu gering, die künstlerische Sicherheit und Virtuosität der andern zu hoch anschlug. Dies um so mehr, als das erste dichterische Werk, mit dem Wilbrandt hervortrat, der dreibändige Roman „Geister und Menschen", (1864) in dem er sich selbst und was ihn bewegte, poetisch auszuleben suchte, den Bann der Schwerfälligkeit, der Überfülle von unpoetischen Erlebnissen und Eindrücken nicht brach. Dieser Roman macht es wie kaum ein zweiter deutlich, in welchem Kampfe der werdende Künstler steht, der schon ein Stück eignes Leben in sich trägt, nach dessen Verkörperung verlangt und auf der andern Seite sich doch bewußt bleibt, daß die längst gewonnenen Formen der poetischen Überlieferung nichts Gleichgültiges, Zufälliges sind, daß sie mit der jeweiligen künstlerischen Aufgabe in einem unlösbaren Zusammenhange stehen. Drängte es nun den jungen Dichter seine Sporen an einem Bildungsroman zu verdienen, der die ganze Weltbreite überschaute und alle die Zeit durchschießenden Strahlen in einem Brennpunkte zu sammeln suchte, so war es gewissermaßen unvermeidlich, daß er ins Fahrwasser des „Wilhelm Meister" geriet, so riesengroß auch der Abstand zwischen seiner Unreife und der klaren Meisterschaft Goethes, zwischen den hellen, heitern Bildungsinteressen des ausklingenden achtzehnten und dem politischen Drange des neunzehnten Jahrhunderts sein mochte. Das Bewußtsein, daß das geplante Weltbild einen groß angelegten, klassisch objektivierten Roman fordere, und der Widerspruch leidenschaftlicher Empfindungen und überreizter Reflexionen mit der gewählten überlieferten Form, gab dem Roman das Gepräge einer unreifen und doch überreizten Schöpfung, in der die Bedeutung des Einzelnen die Mißverhältnisse des Ganzen nicht zu beseitigen vermochte, der Atem des eignen Erlebnisses zu stockend, die poetische Anschauung nicht ausreichend war, um so spröde Massen geistiger Vielseitigkeit, bloß gelesener, durchsonnener oder auch erfahrener, aber nicht in Fleisch und Blut übergegangener Dinge, zu durchglühen und in Fluß zu bringen.

Und nun erfolgte die Anschmiegung Wilbrandts an die Bestrebungen der Münchener im engeren Sinne, die vielbetonte Anlehnung an die reife Meisterschaft Paul Heyses, und mit ihr die erwachende Neigung für das „Leichtere, Heitere, Versöhnende", die in den „Novellen" (1869) und „Neuen Novellen" (1870), in den kleinen und größeren Lustspielen Wilbrandts vorherrscht. Auch da läßt sich noch genau erkennen, daß zwei geistige Strömungen in seiner Natur und Phantasie nebeneinander herliefen. Die Einwirkungen einer an Tieck und anderen Klassikern der Novelle geschulten Kunst, das Wohlgefallen am absonderlichen Problem, ohne daß der Dichter bei diesem Problem völlig warm geworden wäre, beherrschen noch einige seiner ersten Novellen, wie „Die Brüder" und die Briefnovelle „Heimat," selbst die

stimmungsvolle Künstlergeschichte „Narciß“ mit dem Hintergrunde des Untergangs von Pompeji. Aber andre sind schon aus der echten Fülle ureignen oder mitempfundenen Lebens geschöpft, die tragische Novelle „Die Geschwister von Portonvenere“ kann neben den besten Novellen Paul Heyses genannt werden, noch vollendeter, Wilbrandtscher, zeigt sich die Erzählung „Johann Ohlerich“, in deren prächtige Erfindung und einfache Gestaltung der ganze Heimatzauber norddeutschen Lebens, die wunderbarste Mischung tiefleidenschaftlichen Empfindens und behaglichen Humors hereinquillt; ein bescheidnerer Teil der guten Mischung erfüllt auch die „Reise nach Freienwalde“. Hier regte Wilbrandt schon eigne Schwingen. Unter den wohl gleichzeitig entstandnen Lustspielen gehören einige wie „Unerreichbar“, „Jugendliebe“, „Durch die Zeitung“, „Die Vermählten“ zu der Gattung jener kleinen ein- und zweiaktigen Stücke, als deren Meister Putlitz aus einer vorausgegangenen litterarischen Generation in die damalige herüberragte. Sie verraten, daß sich Wilbrandt gleichsam Mühe geben mußte, doch auch Mühe gab in der heitern Anspruchslosigkeit des Alltäglichen, theatralisch Herkömmlichen zu verharren. Völlig eigen war ihm in diesen Stücken nur ein leichter Hauch seiner Ironie. Tiefer aus dem ihn umgebenden Leben geschöpft, anmutig bewegt und nicht ohne humoristische Charakteristik zeigte sich das Meisterstück dieser Periode wieder aufblühender Phantasie, das dreiaktige Lustspiel „Die Maler“. Freilich wird sich das Künstlergeschlecht von heute in diesem Spiegel nur sehr fragmentarisch erkennen. Von der tragischen Miene, die einen Trockenplatz und ein Stück Kartoffelfeld mit dem Bewußtsein malt, daß sie eine Weltumwälzung vollbringe, ist in der liebenswürdigen Erfindung und der treuen Wirklichkeitsschilderung der Wilbrandtschen „Maler“ nichts zu spüren. Die Ateliergenossen, unter denen die junge Heldin und Malerin Else als guter Kamerad lebt, bis ihr das Bewußtsein ihrer Weiblichkeit und ihrer künstlerischen Unzulänglichkeit zugleich kommt, sind die leichtherzig gutmütigen Künstlergestalten einer frühern Zeit. Aber warmherzige Menschen und die Freudigkeit, die sie in andern erwecken, sterben nicht aus, und die Wirkung dieses Lustspiels ist sich daher gleich geblieben. Der glückliche Stoff, die lebendige Einzelausführung, der Odem vollen Mitlebens des Dichters trugen dieses Künstlerstück über das Eintagsschicksal der meisten verwandten Versuche hinaus. Es fehlte wenig, so wäre Wilbrandt auf die Specialität des Lustspiels, die seiner innersten Natur so gar nicht Genüge that, feierlich verwiesen worden. Ein paar spätere größere Lustspiele des Dichters „Die Wege des Glücks“ (1876) und „Die Reise nach Riva“ (1877) bestätigen das Verdikt der kritischen Geschwornen nicht, die in ihm einen ausschließlichen Lustspieldichter erkennen wollten.

Das erste größere dramatische Werk Wilbrandts, in dem poetische Selbständigkeit wieder voll hervortrat, war das historische Schauspiel „Der Graf von Hammerstein“ (1870). Ein Werk von sehr charakteristischem

Gepräge, wichtig für Wilbrandts Entwickelung wie für seine Unabhängigkeit vom ästhetischen Glaubensbekenntnis der Münchener, das tendenzlose Kunst gelobte. Kaum daß nach Geibels Vorgang die leidenschaftliche Sehnsucht nach der Einheit und Größe Deutschlands als zu poetischem Ausdruck berechtigte Empfindung angesehen wurde. Gegen diese Verengung des wohlberechtigten Begriffes vom Reinmenschlichen, sträubte sich Wilbrandts größere Anschauung. An der Erfindung und Durchführung des Schauspiels „Der Graf von Hammerstein" hatte die freiheitliche Gesinnung des Dichters entscheidenden Anteil. Das Recht des Herzens, der Persönlichkeit gegenüber harten, unduldbaren, angeblich heiligen Satzungen, der Konflikt, der aus dem Abschluß einer von der Kirche versagten Ehe erwächst, die unbeugsame Entschlossenheit des Gatten, bei dem erwählten Weibe auszuharren, sie zu schirmen, die im „Grafen von Hammerstein" sich zur entschlossnen Empörung wider Kaiser und Reich steigert, es waren lauter Lebenserscheinungen und leidenschaftliche Empfindungen, die ohne leidenschaftliche Kraftentfaltung des Dichters, ohne das „Einströmen innerer Mächtigkeit in den Stoff" nicht verkörpert werden konnten. Freilich von der Weise der rhetorischen Tendenzdichter der jungdeutschen Periode stand die poetische und künstlerische Art Wilbrandts weit ab. Einem ganz äußerlichen Vorgang oder einer beliebigen Theaterfigur die freiheitliche Etikette aufzukleben, wäre dem Schüler Kleists unmöglich gewesen. In die Gegensätze des Dramas selbst, in die ganze Erfindung und Charakteristik mußte der leidenschaftliche Trotz wider die Knechtung des Lebens durch frevelhafte Willkür gelegt werden, der Gang der Handlung treibt die in der Menschenseele schlummernde dämonische Leidenschaft hervor. Und doch, so energisch der Dichter auch hier nach reiner Gestaltung strebte, so rund und beseelt die Gestalten des Grafen Otto von Hammerstein, seiner geliebten Irmgard von Andernach und ihres schlimmen Gegners, des Bischofs Meinwerk sind, dem alten Fluche, der an dieser Art von Stoffen haftet: das rhetorische Element unvermerkt und unwillkürlich mehr zu verbreitern, als es Charakteristik und Seelenenthüllung fordert, durch die fortgesetzte Wiederholung die Kraft des Motivs zu schwächen, ist auch Wilbrandt nicht ganz entgangen.

Mit den „Malern" und dem „Grafen von Hammerstein" faßte der Dichter Fuß auf den Brettern. Eine Reise, die er in den Jahren 1864 und 1865 unternahm, hatte ihm mehrere Stoffe aus der römischen Geschichte, oder genauer aus der Geschichte des römischen Verfalls, der sterbenden Republik und der ersten Kaiserzeit vor Augen gerückt, Zeiten, von denen der Dichter selbst meint, daß sie „die Gegensätze Edles und Schlechtes, Tugenden und Laster zu wunderbarer Höhe entwickelt und sie in unendlich anziehenden, rücksichtslos lebendigen Gestalten verkörpert, die gleichsam zu fragen scheinen: dramatische Dichter, wo seid ihr?" An die Ausführung dieser Tragödienstoffe ging Wilbrandt in den ersten siebziger Jahren, nachdem

er 1871 von München nach Wien übergesiedelt war. Diese Tragödien „Nero" (1872), „Gracchus der Volkstribun" (1873) und „Arria und Messalina" (1874) erwiesen, daß sich der Dichter stärker als je zuvor den Einwirkungen des Tages überließ und daß die Eindrücke modernen Großstadt- und Gesellschaftslebens, einer schimmernden Überkultur, die den Wurm im Mark fühlt, die schwüle Luft phantastisch schrankenloser, üppiger Genußsucht, die Atmosphäre der Machtgier, der Ausbeutung und des besitztrunknen Übermuts, die nach 1870 hereinbrach, seine Tragödien zeitigen half. Das glänzende bunte Makartsche Kolorit stand hoch im Ansehen, die Gegensätze des Sinnenrausches und des Todes, des schwelgenden Glücks und des hungernden Elends verhießen neue Motive, neue Gestalten, neue Wirkungen: Künstler und Dichter täuschten sich im Beginn dieser Bewegung darüber, daß ihr Publikum von den gleißenden Farben, dem schwülen Duft und Hauch der Bilder aus einer sinkenden Welt viel stärker angezogen wurde, als von der ethischen und weltrichterlichen Beleuchtung, in die man diese Bilder zu rücken trachtete. Wilbrandts Römertragödien und ihre Schicksale bieten den Beweis dafür. Die vorzüglichste, wenn auch nicht die erfolgreichste war „Gajus Gracchus." Niemand hätte den Stoff fernliegend nennen dürfen. Im Spiegel römischer Geschichte ließen sich hier Zustände, Leidenschaften, Stimmungen, Handlungen und Konflikte dramatisch verkörpern, die in den letzten Jahrzehnten greifbare, hart andringende, wenn auch noch so unheimliche Wirklichkeit in der Gegenwart, in der deutschen Heimat geworden waren. Die Volkstribunen wuchsen naturgemäß auch bei uns aus dem Boden des Massenelends empor, die Verfechter ewiger, unveräußerlicher Rechte verwandelten sich auch bei uns in dem Kampfe mit der Übermacht entgegenstehender Überlieferungen und Gewohnheiten in Demagogen. Kein Wunder, daß die Phantasie eines Dichters sich von der größten, menschlich edelsten, gewinnendsten und eben darum tragischsten Erscheinung dieser Art, von Gajus Gracchus, dem Rächer seines Bruders und dem erbarmungslosen Gegner der Optimaten, angezogen und gefesselt fühlte. Prophetischer, mächtiger und farbenreicher ließ sich das Stück Leben, das eben drohend heraufzog, nicht spiegeln, und trotz all seiner gelehrten Bildung war Wilbrandt frei genug, das unmittelbar Lebendige und Ergreifende in dem antiken Stoff zu schauen, keine dramatisierte Geschichtsstudie wie Freytags „Fabier", sondern ein Drama zu schaffen. In klar durchsichtigem Bau, in fester Charakteristik und mächtig gesteigerter Leidenschaft, ja selbst mit einem gewissen romanhaft-theatralischem Zusatz ein höchst wirksames Stück, gehört „Gajus Gracchus" zu den zahlreichen neuern dramatischen Dichtungen, deren Wirkung hinter ihrem Verdienst zurückblieb. Möglich, daß selbst diese Erfindung für das oberflächliche Urteil unter die akademisch stilisierten Römertragödien fiel, möglich auch, daß das tragische Pathos der Gracchentragödie zu früh kam, noch hatten wenige den schweren, wuchtigen Ernst der socialen Frage begriffen.

„Arria und Messalina“ hingegen wurde der „große Erfolg“ Wilbrandts. Die Anlage dieser Tragödie zeigte sich zwar tief ernst, aber das farbenstrotzende Sittenbild Roms aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung erschien so getreu, daß man sich der Erkenntnis, dies Drama sei ein Spiegel der eignen Tage, wenigstens soweit entschlagen konnte, als diese Erkenntnis unbequem war. Wilbrandt hatte in den Gestalten der Arria und Messalina die beiden äußersten Pole der Weiblichkeit, in Arria die Matrone in der schönsten Bedeutung des Wortes und in Messalina die Hetäre, die erste im ganzen Stolz ihrer Frauen- und Mutterwürde, die andre im mänadischen Sinnenrausch einander gegenübergestellt. Und seine eigentlich tragische Erfindung war die, daß nun Markus, der Sohn der Arria, dem dämonischen Zauber der üppigen Kaiserin verfällt und erliegt und sich nur durch freiwilligen Tod dieser Verstrickung entwinden kann. Mit Recht sagt Wilbrandt: „Was will die Tragödie? Ihren Helden durch den Untergang von einem Übel befreien, das so übermächtig, so unerträglich ist, daß ihn der Tod beglückt. Diesen tragischen, tötlichen, letzten Rausch des Glücks, der die höchste Kraft der Menschenseele entfesselt, wie können wir ihn mit dem Helden fühlen, wenn wir nicht den Feind, der die Möglichkeit seines Daseins aufhebt, in seiner ganzen vernichtenden Gewalt gesehen, empfunden und begriffen haben?“ Und gewiß ist, daß, je gewaltiger der Glutstrom des Lebens die Erscheinung Messalinas durchleuchtet, es um so verständlicher wird, daß diese Frau auch in der Brust eines reinen Menschen eine wilde Flamme entzünden kann. Wäre es dem Dichter gelungen, Teilnahme und Spannung auf Gestalt und Schicksal des Markus zu konzentrieren, so würde die von ihm beabsichtigte reine Wirkung vollständig erreicht sein. Aber sein Mißgeschick wollte, daß die Gestalt der Messalina ins Übermächtige wuchs, daß die Zeitstimmung in dem phantasievollen Drama nur eine Hetärentragödie sah und empfand. Wohl war es ein schnödes Wort eines geistvollen Künstlers, daß Wilbrandt zur Arria leider kein lebendiges Modell, zur Messalina nur zu viele gefunden habe. Dennoch ist es unleugbar, daß in der Darstellung die Tragödie auf eine Glorifizierung des wildesten Lebens- und Genußdranges hinauslief, daß die moderne Lebensstimmung der herben Sittlichkeit der Arria ohne Sympathie gegenüberstand und zu dem Opfertode des Markus ungläubig lächelte. Was „Arria und Messalina“ über das Schicksal „akademischer“ Trauerspiele hinaushob, war nicht die ideale Gesinnung des Hauses der Arria, sondern die virtuose Wiedergabe des ungezügelten lechzenden Lebensverlangens, des heißen Blutes und der Genußgier, die das Dasein bis auf die Schale auspressen will, in der Gestalt der Messalina.

Von gleichem Geiste, von gleichem Widerspruch zwischen der dichterischen Absicht und der farbenlodernden Schilderung unersättlicher Lebensgier und größenwahnsinniger Ichsucht zeigt sich auch die dritte der Wilbrandtschen

Römertragödien „Nero“ erfüllt. Hier ließ sich nicht verkennen, daß die dramatische Verkörperung des Cäsarenwahns, der phantastischen Tyrannei, trotz der hundert vertrauten Züge der unmittelbarsten Gegenwart, die aus dem Bilde herausschauen, für uns etwas fremdartiges behielt. Die ungeheuern Dimensionen des auf Tacitus beruhenden Geschichtsdramas muteten die Menschen unsrer Tage rätselvoll an; man glaubte zu wissen, daß neronischer Trotz, neronische Eitelkeit auf neuern Thronen weder die blinde Unterstützung von Prätorianergarden, noch die riesigen materiellen Mittel zur Verfügung finden würde, die einem Nero zu Gebote standen. Ob der Dichter hier nicht dennoch ein Prophet künftiger Dinge und seinen nüchtern rechnenden Kritikern überlegen war, müssen wir beiseite lassen; es wäre eben auch eine Untersuchung für sich, wie stark neben dem Leben des Tages die Ahnung künftiger Dinge das dichterische Bild vergangner Zeiten und Menschen beleben kann. Auf alle Fälle überwand Wilbrandt, wenn er im berechtigten Drange des hochstrebenden Dramatikers nach großen Gegensätzen und Leidenschaften unbewußt auch der hereinbrechenden „herbstlichen Weltanschauung“, dem Verfall, sein Opfer gebracht hatte, die Versuchung dazu rasch. Und wenn er selbst sagte: „Wie Tau und Sonnenschein fallen stille Schicksale, zarte Neigungen, tiefe Leidenschaften in unsre wachsende Seele, nähren, formen, entfalten sie, führen sie hierin und dorthin,“ so vergaß er nicht, daß der echte und große Künstler eine Kraft in sich trägt, die ihn vom hierhin und dorthin auf den Pfad zurücklenkt, auf dem er sich selbst, allem Ursprünglichen, Unentbehrlichen und Höchsten seines Wesens allein treu bleiben kann.

Die größern erzählenden Werke Wilbrandts aus den siebziger und achtziger Jahren haben als unterscheidendes Kennzeichen sämtlich den Verzicht auf das Weltbild, wonach der Dichter in dem Roman „Geister und Menschen“ noch gestrebt hatte. Jetzt gewann die Episode, freilich immer die Episode, die etwas zu bedeuten hatte, den Sieg. Die Erkenntnis, daß nur in seltnen Fällen noch die Überfülle der heutigen Welt in einem Ereignis, einem Lebensgang wiederzuspiegeln ist, hatte sich wie manchen andern auch Wilbrandt aufgedrängt. Auf die gute Stunde wartend, in der auch die Episode wieder zum Epos wird, weil sich in ihr ein allgemeines Menschenschicksal oder eine Empfindung verkörpert, die allen ein Stück ihres Lebens scheint, schuf Wilbrandt inzwischen die Episodenromane „Fridolins heimliche Ehe“ (1876) und „Meister Amor“ (1880) und eine ganze Folge seiner besten Novellen. Eine gewisse Art der Kritik stellt von Zeit zu Zeit Betrachtungen darüber an, wie ein Dramatiker überhaupt die Neigung zur Erzählung verspüren könne, und folgert, daß entweder das dramatische oder das epische Talent eines beidlebigen Dichters nicht echt sein könne. Dieser Kritik gegenüber, die das dichterische Talent nur in der üblichen Dreiteilung versteht, würde es ebenso vergeblich sein, sich auf das innere Gesetz der Stoffe zu berufen,

als an Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre“, an Kleists „Erdbeben von Chile“ und „Michael Kohlhas“, an Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ zu erinnern. Wohl aber wird der unbefangnere Sinn leicht verstehen, daß gerade der dramatische Dichter der ungeheuern Anspannung, einen großen Stoff zu organisieren, zu Zeiten gern entrinnt, daß es ihn erquickt, ein Stück Leben, einen eigentümlichen Vorgang in dem gedämpftern Lichte der Erinnerung zu verkörpern. Daß die Novellen des Dramatikers meist doch ein dramatisches Element, eine dramatische Episode und manchmal selbst einen dramatischen Konflikt einschließen, wird niemand Wunder nehmen. In drei Sammlungen „Ein neues Novellenbuch“ (1875), „Novellen aus der Heimat“ (1882) und „Der Verwalter“, „Die Verschollnen“ (1884) zeigte Wilbrandt, daß seine novellistische Erfindungs- und Darstellungskraft so gut wuchs wie seine Lust an der gedrängten, knappen Form der echten Novelle. Das Meisterstück in dieser zweiten Erzählungsreihe scheint uns „Der Lotsenkommandeur“, eine Novelle, in der dieselbe Luft weht und dieselbe Menschenart atmet, wie in „Johann Ohlerich“, nur daß in dem „Lotsenkommandeur“ ein grimmig drohender und erschütternder Ernst statt des behaglich-humoristischen Phlegmas vorwaltet. Innerlich bedeutend und mit den einfachsten Mitteln zu großer Wirkung erhoben zeigt sich auch die Geschichte „Die Verschollnen“, der die Überlieferung von dem geheimnisvollen Paar im Schlosse zu Eishausen bei Hildburghausen zu Grunde liegt, und die eine poetisch wahre Deutung und Lösung jener wunderbaren Menschenschicksale sucht, deren wirkliche Lösung niemals gefunden werden wird. Es lebt dichterische Kraft, tiefer Anteil an dem Schicksal der Verschollnen, volles Gefühl für das Glück der Einsamkeit in dieser Novelle. Und wenn Wilbrandt den Helden Leonardus Cornelius, den Dunkelgrafen, sagen läßt: „Was ich auch sah oder hörte, that oder litt — früh schon erschien ich mir als ein Fremdling, als ein Durchreisender auf dieser Erde — ich weiß es nicht anders zu nennen. Ich hatte an nichts eine so geheimnisvolle Freude wie an den Wolken, die auch so ohne Dauer, ohne Ankergrund über die Erde dahinziehen. Wie lange Stunden konnte ich auf dem Rücken liegen und ihre wechselnden Formen, ihr fernes, geräuschloses Wandern, ihre leuchtende Märchenpracht anstaunen. Und wenn dann zwischen den abendlichen zerflatternden Wolken die ersten Sterne erschienen, wenn ihr matter Silberglanz mir entgegenwuchs, und je länger ich hinauf starrte, desto mehr dieser stummen rätselhaften Augen aus dem melancholischen Blau des Nachthimmels hervorbrachen! Ich habe mir oft gewünscht, ein fliegender Vogel zu sein, aber bis zur Sehnsucht quoll der Wunsch in mir auf, aus dieser Sternenhöhe auf die Erde und mich selbst hinunterzuschauen, alles Treiben der Menschen und mein eignes mit so einem Sternenauge zu überfliegen und in seiner märchenhaften Kleinheit zu empfinden,“ so trifft er genau den Punkt, wo die moderne Sehnsucht, in das All zu zerfließen, sich mit dem

uralt mystischen Drange begegnet, dem Ewigen nahezukommen. Da es aber dem Menschen nicht vergönnt ist, in solchen Stimmungen ausschließlich und dauernd zu leben, so geht die Novelle doch nur daraus hervor, daß wenigstens einmal der Wall der Abgeschiedenheit durchbrochen wird, den der Graf und seine Sophie um sich gezogen haben, wenigstens ein Mensch, dem sie ihr Schicksal enträtseln, in das Dornröschenschloß hineindringt, in dem sie hausen.

Die angeführte Stelle aber ist charakteristisch für einen Zug der Dichtung Wilbrandts, der die völlige Selbständigkeit des Dichters entscheiden und bewähren half. In seiner Lyrik empfinden wir früh, zuerst leise, dann immer stärker eine Ahnung des Unendlichen, einen sehnsuchtsvollen Drang zum Elementaren, wie zum Ewigen. Mehr als ein Gedicht schwingt sich in die Regionen hinauf, wo über den Träumen der Sinne Träume des Geistes Bild und Gestalt gewinnen wollen, geheimnisvolle Regungen im Laut des Dichters eine Stimme suchen, die Sehnsucht nach dem Göttlichen und Ewigen den Dichter auf den schmalen Grat lockt, wo von Angelus Silesius bis zu Hölderlin und Hebbel große Poeten die duftigsten Blüten gepflückt haben, ohne vor den daneben klaffenden Abgründen panteistischer Mystik und philosophischer Abstraktion zu erschrecken. Freilich weiß der Dichter, daß es nur einzelne geheimnisvolle Augenblicke sind, die der Seele Schwingen ins Außerirdische, Unendliche verleihen. Die Gefahr, die in aller bewußten Verachtung des Lebens in unserem Sinne, in der blutlosen Lösung vom mütterlichen Erdboden liegt, behandelt halb in ernster, halb in leicht ironischer, überaus anmutiger Weise die Novelle „Der Gast vom Abendstern“ in den „Novellen aus der Heimat“.

Der mystische Träumer, der sich in jener Novelle mit einem von dem Schwesterplaneten Venus herabgekommenen Jüngling gleichstellt und die Ursache zu dem frühen Opfertode eines schönen Menschenkindes wird, muß freilich mehr auf die Erde zurückverweisen, als über sie erheben. Herr von Barnow, der nach der Heirat des Professors Hamann-Hesperus zornig ausruft: „Ich habe hier diesen Mann drei Monate lang gesehen: er ist wirklich vom Abendstern gekommen; er ist keiner von uns. Sehen Sie doch nur in seine verschleierten, schwarzen Stern- und Fernguckeraugen. Stundenlang saß er da auf dem Spill und wirkte in die Ferne, er war gar nicht mehr in sich, er war mindestens eine gute Million Meilen von hier entfernt bei den Schattenpflanzen seiner Heimat. Ein Schatten ist er; alles, was er thut, alles nur ein Schatten. Sehen Sie doch sein Lächeln; so lächelt kein wirklicher Mensch, das reden Sie mir nicht ein. Er ist vom Abendstern gekommen, und da hätte er bleiben sollen“, hat ganz Recht. Aber wenn wir auch empfinden, daß nur Erdenkinder einander lieben und freien sollen, so wird doch unser Blick auf die ewigen Fernen, die Vielheit der Welten, auf die tausend Möglichkeiten unbekannten Lebens gelenkt, es überkommt uns

eine Stimmung, in der wir der Beschränkung unsers kleinen Sterns tief inne und zugleich herzlich froh werden. Die Saite aber, die Wilbrandt hier im Spiel und in vielen seiner schönsten Gedichte im Ernst angeschlagen hat, schwingt weiter, bis sie im „Meister von Palmyra" ihren schönsten und tiefsten Klang giebt.

Die Romane seiner mittlern Schaffensperiode sind, wenn man will, erweiterte Novellen. „Fridolins heimliche Ehe" (1876) kann neben dem Messalinadrama als ein Hauptzeugnis betrachtet werden, wie die Beschäftigung der Dichter mit heikeln Stoffen in dem Gründerjahrzehnt zwischen 1870 und 1880 gleichsam in der Luft lag. Es fehlt dieser Erzählung weder an lebendigen noch an feinen Zügen, aber alle Kunst der Behandlung vermag gewisse peinliche Voraussetzungen nicht zu überwinden. Die Wärme und Anmut der Einzelheiten söhnen uns nicht mit dem Motiv aus. Viel höher steht der Roman „Meister Amor" (1880). Ihm oder wenigstens seinem Beginn liegen offenbar Erinnerungen zu Grunde, die der Dichter erst aus zweiter Hand empfangen hat, aber die so anschaulich, so individuell verkörpert erscheinen, als ob er sie selbst mit erlebt hätte. „Meister Amor" — die Liebe — ist es, die einen jungen Dichter zum ersten Gelingen begeistert und einer jungen Schauspielerin, die in der Schule des strengsten Meisters zur Darstellerin im großen Stil geschult und beim ersten Auslauf doch gescheitert ist, den verlornen Mut wiedergiebt und ihr verleiht, was ihr mit aller Schule noch gefehlt hat: innere Wärme, Beseelung jedes Einzelzuges ihrer Gebilde. Der Roman spielt sich in engen Verhältnissen ab, aber er hat die allgemeinen Verhältnisse der Litteratur und Kunst zum Hintergrund, ohne darum der Zwittergattung des Litteraten- und Schauspielerromans anzugehören. Seltsam genug nimmt es sich aus, wie die ersten Anfänge der naturalistischen Bewegung in diese Dichtung hineinspielen, wie der verdorbne Mediziner Max Stein, der unter die Dichter gehen will, das Pseudoevangelium zuerst verkündet, das wir seitdem, bald laut bald leise, so viel tausendmal vernommen haben, ohne daß es darum wahrer geworden wäre. „Es ist endlich das Zeitalter gekommen, wo die Menschheit die Kinderschuhe hinter sich wirft, wo sie an keine Märchen und keine Fabeln mehr glaubt, wo auch die Künstler, die Dichter uns Erkenntnis, Wirklichkeit, Wahrheit, volle, reine, nackte, splitternackte Wahrheit geben müssen, oder wir lachen sie aus. Meine Herren, nicht die Wissenschaft muß umkehren, sondern die Kunst muß umkehren; sie muß sich ganz auf den Kopf stellen, um sich zu verjüngen. Meine Herren, die Poeten haben keine Kenntnisse! Sie verstehen nichts von unserm Knochenbau, unsrer Muskulatur, unserm Nervensystem, unsrer Gehirnanatomie, kurz von alledem, worauf unser ganzes sogenanntes Seelenleben beruht! Und weil sie absolut nichts davon verstehen, treiben sie den alten Phrasenschwindel weiter, singen von edeln Herzen und unsterblichen Seelen und vornehmem Blut und Feuer in den Adern und seelenvollem

Blick und immer so fort von allem, was es nicht giebt, und so ziehen sie der Menschheit immer wieder die Kinderschuhe an, und wir von der Wissenschaft, die wir ihr die großen Wasserstiefel der Erkenntnis machen, wir sollten das ruhig mit ansehen?" Max Stein geht bei seinem Aposteltum nicht zu Grunde, sondern rettet sich, nach einem verunglückten Versuch, die Bretter zu erklimmen, mit der schönen Frau, die er bei dieser Gelegenheit erringt, auf das Eiland einer nahrhaften Buchdruckerei und will künftig um den Ruhm mit wunderbaren, typographisch schönen Ausgaben werben. Anders als Max und Toni, die von der Liebe ins bürgerliche Dasein, ins behagliche Philisterium zurückgeführt werden, entwickeln sich Rudolf Berger und Ada Hillmann, denen die Liebe die Tiefen der Poesie und Kunst erschließt. Reiz und Anziehungskraft des Romans beruhen durchaus auf der Gestalt des frühreifen Kindes, das zur großen Künstlerin gemacht werden soll, ehe ihre Natur entwickelt ist. Es ist ein bitteres Ausnahmeschicksal, wie Ada um ihr Kinderglück betrogen wird, wie sie den Irrtum ihres Vaters und Lehrers zu büßen hat, es ist auch ein Ausnahmeglück, daß der Student, der sie liebt, sie dem Tode entreißt, den sie, an der Zukunft verzweifelnd, selbst sucht, daß er an der Liebe für sie zum Manne reift und sie in der Liebe für ihn nicht nur „aus der Abnormität zur Natur zurückkehrt," sondern auch das Bewußtsein ihres Talentes zurückgewinnt. Gestalt und Geschick der jungen Schauspielerin haben neben dem Fremdartigen genug des Rührenden und Fesselnden, um poetisch berechtigt zu sein, in den Figuren des viel umhergeworfnen und in schlimmen Feuern gehärteten alten Hillmann und der greisen Signora Paoletti steckt ein gutes Stück Leben. Was „Meister Amor" fehlt, ist nicht nur eine kräftigere Erhebung des Helden Rudolf Berger über den Typus des schwärmerischen und leicht entzündlichen Studenten, sondern überhaupt der zwingende, die Teilnahme steigernde Zug, der Breite der Ausführung entspricht die Frische und der Reiz der Einzelheiten nicht, über aller psychologischen Feinheit liegt ein Hauch von Müdigkeit. Die tiefsten Wirkungen, die der Dichter erreicht, wo er sich und sein innerstes Wesen ganz einsetzt, erreicht „Meister Amor" entschieden nicht.

Überhaupt weist diese mittlere Periode des Dichters, die Zeit seiner Leitung des Wiener Burgtheaters, mehr als eine Schöpfung auf, bei der es schwer wird, den Antrieb zu erkennen, der ihn zur Verkörperung dieses und jenes Stoffes geführt hat. Es scheint die tastende, umschauende, um nicht zu sagen experimentierende Periode des phantasiereichen Dichters gewesen zu sein. Freilich brauchen wir uns nur an Grillparzer zu erinnern, um zu wissen, daß es Brücken von dem persönlichen Gefühl und Erlebnis zur dramatischen wie zur epischen Schöpfung giebt, die sich erst dem Auge der Nachlebenden darstellen. Dennoch fällt in der Dramenreihe „Giordano Bruno" (1874), „Kriemhild" (1877), „Robert Carr" (1880), mit Ausnahme des erstgenannten dreiaktigen Trauerspiels, das aus den Geisteskämpfen und

Stimmungen der ersten siebziger Jahre hervorgegangen ist, ein Element theatralischer Objektivität auf. Es ist, als ob der Dichter von den schönen Geboten, die er sich selbst schreibt: „Hast du einen Weg, so geh ihn; willst du Freies und Gutes schaffen, so werde zuvor so frei und so gut, wie du kannst; soll Großes aus dir hervorgehen, so komme Großes in dich. Und dann lerne deine Kunst und wisse, daß du nicht auslernst!" zu Zeiten nur das letzte vor Augen gehabt hätte. So deucht uns ein Trauerspiel wie die „Kriemhild" lediglich aus dem Verlangen und Versuch des Dramatikers zu erklären, das dramatische Element im Nibelungenliede so theatralisch knapp und gedrängt, so in eineinander verschränkt wie nur immer möglich, zu verkörpern. Daß die tragische Gestalt in der großen epischen Überlieferung Kriemhild ist, hat auch Hebbel gewußt, als er aus einem innersten Bedürfnis seiner Kraft und im Zusammenhang mit seiner ganzen Weltanschauung die „Nibelungen" dramatisierte. Aber um Kriemhilds Wandlung von der zarten Jungfrau und dem liebesfrohen jungen Weibe zur dämonischen Vernichterin ihres ganzen Geschlechts, ja ihres Volks darzustellen, bedurfte er einer Trilogie; elf Akte umfassen bei Hebbel, was Wilbrandt in drei zusammenzupressen unternimmt. In seiner „Kriemhild" ist das Äußerste an Konzentration geleistet, dessen wir uns erinnern, schon im ersten Akt treten alle Gestalten der Tragödie bis zu König Etzel und Markgraf Rüdiger auf, mit dem Morde Siegfrieds endet der erste Akt, mit der Vermählung Kriemhilds an Etzel und dem unseligen Schwur Markgraf Rüdigers der zweite, mit dem Einzug der Burgunden an Etzels Hofstatt beginnt, mit Gunthers, Hagens und Kriemhilds Tod schließt der dritte. Wie die attischen Tragiker, die, wenn sie einen schon oft vor ihnen behandelten Stoff neu verkörperten, durch ein andres Verhältnis der einzelnen Gestalten zu einander und durch eigentümliche Belebung der Einzelheiten neu zu wirken suchten, stellt Wilbrandt den Hunnenkönig Siegfried wie Kriemhild in neuer Weise gegenüber, rückt die Liebe Giselhers zu der jungen Dietlinde mehr in den Mittelpunkt der Handlung, motiviert selbst den Mord Siegfrieds anders, indem Hagen in Gunther die Besorgnis weckt, daß Brunhild (von der man nur hört, die man nicht sieht) aus seinen in Siegfrieds Arme sinken könnte. Theatralisch mag diese Zusammendrängung sein, es fehlt auch Wilbrandts Nibelungen nicht an einzelnen poetisch tiefen und ergreifenden Stellen (sehr schön ist Siegfrieds Glücksättigung unmittelbar vor dem Ende empfunden, von wirklich dramatischer Gewalt die Scene, in der Kriemhild ihrem jüngsten Bruder Giselher das Geständnis abdringt, daß Hagen von Tronje der Mörder Siegfrieds sei), aber ihre Knappheit ist künstlich und schädigt den Stoff in seinen edelsten Teilen; in Handlung und Charakteristik, in Gewalt und Gewicht ist sie mit der großen Hebbelschen Dichtung, der sie doch gleichsam entgegengesetzt wurde, nicht entfernt zu vergleichen.

Auch die Schauspiele „Assunta Leoni" (1883), „Die Tochter des

Herrn Fabricius" (1883) bewährten wohl das phantasiereiche Talent des Dichters und das letztere zeigte, daß Wilbrandt an seinem Teile um die Schaffung eines aus dem Leben der Gegenwart geschöpften Schauspiels mit gerungen hat, aber die poetische Stärke, die eigenste Besonderheit seiner Natur bewährten sie nicht. Dennoch hatte, während der Zeit, in der diese Dramen entstanden, und unter ihnen manche, die wir nur als theatralische Experimente anschlagen dürfen, des Dichters tiefere Entwicklung nicht geruht, er wuchs, trotz einzelnen Mißlingens, zu immer reifern und größern Schöpfungen heran. Eine „dritte Jugend" ging ihm auf und alle Stimmungen, aus denen die schönsten Jugendgedichte Wilbrandts, wie die holdselige „Sehnsucht" und „Das Märchen von der Zeit", hervorgeblüht waren, kehrten in den „Neuen Gedichten" (1889) reifer und mächtiger wieder. „Neue Lebensfahrt", „Auf dem Traunsee", „Nächtlicher Kampf", der Cyklus „Irene", das prächtige Bild „Kleine Leute", „Des Geigers Mondnacht", „Die Schule des Lebens", „Im alten Burgtheater", „Der Turm von Nervi", noch jüngst wieder die tiefsinnig schöne Phantasie „Beethoven", sind lauter Gedichte, die verraten, wo die Einheit in der bunten Mannigfaltigkeit der Bestrebungen und Anläufe dieses Dichters zu suchen ist; wie ein starkes Lebensgefühl, indem es sich läutert, gleichsam immer glühender und leuchtender, statt kühler und matter wird, wie die Zuversicht, die der Dichter aus der Erfüllung seiner Jugendideale geschöpft hat, ihn gegen den Ansturm des Alters und die drohende Ahnung des Todes stählt, wie er den Larven des Tages gegenüber die großen, ewigen Züge der Natur erkennt. Wenn es zu Zeiten scheint, als ob ihn die Fülle der Wirklichkeiten habe verwirren und überwältigen wollen, so tritt er uns doch in sich gesammelt und vorwärts blickend in dieser Lyrik gegenüber.

Von der Mitte der achtziger Jahre an unterscheiden wir in Wilbrandts neuen Dichtungen eine Folge von Erfindungen und Gestalten, in denen der Dichter sein tiefstes inneres Leben offenbart, in denen das Wachstum seiner Kraft, die Vertiefung seiner Phantasie mit der reichen Meisterschaft seines künstlerischen Könnens Schritt hält. Die Folge dieser Werke beginnt mit zwei bedeutenden Schöpfungen, einer erzählenden und einer dramatischen, die alles hinter sich ließen, was der Poet in reicher Mannigfaltigkeit bis dahin geboten hatte. Der tiefpoetische und groß angelegte Roman „Adams Söhne" (1890) entsprach dem Grundton der spätern Wildbrandtschen Lyrik in überraschender Weise. Schon der doppelte Schauplatz: im deutschen Süden die zauberische Landschaft am Untersberg und das norddeutsche Gut am Rande der Ostsee, wirkt wie ein Spiegel von des Dichters eignem Leben; die Begebenheiten, die rasch aufeinanderfolgen, haben die warme, eigentümliche Färbung individueller Erlebnisse und erheben sich doch zu typischer Bedeutung. Die durch alle Schicksalswechsel und Prüfungen hindurchgehende Grundstimmung spricht sich in einem kurzen Monolog des Helden, des stattlichen Gutsbesitzers

Wittekind aus, als dieser im Beginn des zweiten Teils hohen, weißen, leuchtenden Segeln nachsieht, die wie Riesenschmetterlinge auf dem Fluß vorüberziehen. „Es ging ihm wunderlich, seine Seele schien sich zu öffnen. Ihm war, als zögen da beflügelte Seelen hin, ins blaue Leben hinein. Freie, tapfere Seelen, die sich aufgemacht. Spann deine Flügel aus! sagte seine Stimme, ihn selber überraschend. Ja, wiederholte er sich mit wachsendem, schwellendem Bewußtsein: spann deine Flügel aus! Schwing dich auf! Sei ein Mann! Ei, das Leben wär wunderleicht, wenn es nur gute Stunden hätte, die von selber auffliegen. Heut aber heißt es: zeig, was du kannst, wer du bist!" Es ist ein breites Stück Welt und ein hübsches Stück Weltverwirrung, die durch den Roman hindurchgehen, bis der tapfre Wittekind, der sich von der Jugend nicht trennen will, die anmutige, kluge und schwer geprüfte Marie von Tarnow, die zuletzt noch zwischen ihm nnd seinem Sohn Berthold gestanden hat, auf sein Gut heimführen darf. Aber die Zuversicht, mit der sich gleich im Anfang Wittekind und der alte Saltner auf dem Wege nach Grödig begrüßen, daß der germanische Zug zu einer zweiten Jugend, die geistige Unverwüstlichkeit, die bis ins hohe Alter schaffen, wirken, leben, nicht bloß genießen und zusehen will, einen tiefern Zweck haben müsse, bewährt sich durch die bunten Abenteuer des Romans hindurch, der unter allen Wilbrandtschen als der bewegteste und lebensvollste gelten darf. Die Gestalten sind zahlreich und wenn ein paar, wie Graf Lana, wie der schuftige Sekretär Riedau, wie der Lebenskünstler von Waldenburg und sein verlorner Sohn Eugen an frühere Romanfiguren erinnern, so ist das kein Vorwurf für den Dichter, sondern für einen gewissen Teil der guten Gesellschaft, in dem sich die Gesichter so ähnlich sehen. Um so origineller sind dann die warmen Menschengestalten, die Wilbrandt mit allem Guten ausstattet, was in ihm selbst lebt: Ulrich Saltner, Wittekind, sein Sohn Berthold und Marie. Der alte Prachtmensch Saltner, der so fest an die Seelenwanderung glaubt und sich noch so tapfer im letzten Kampfe mit dem meuchlerischen Gesindel bewährt, hält gleichsam die Stimmgabel für den Ausklang des Romans. „Ob er recht hat mit seinem Glauben? Wer weiß es? Ich weiß nur, daß es gut ist, so zu leben, als hätte er recht: uns so reif zu machen, wie wir irgend können, so menschlich, so gut zu werden, als in uns gelegt ist." Wittekind und seiner Frau, auch dem enthusiastischen Berthold, der nach langem Schwanken sich für den Dienst auf der deutschen Flotte entscheidet, glaubt man gern, daß sie in diesem Sinne leben werden.

Und hier liegt das stärkste Gewicht der neuern Wilbrandtschen Dichtung. Der Dichter ist mit allem genährt worden, was der modernen Bildung ihr Wesen giebt. Die neueste Philosophie mit ihrem Pessimismus, die Naturwissenschaften mit der ganzen Macht ihrer rastlosen Bestrebungen sind ihm so vertraut geworden, wie irgend einem der „Jüngsten". Er

rühmt es selbst als ein Glück, „Darwin und Hunderte von begabten, thätigen Ergründern der Natur“ erlebt zu haben. Dennoch hat keine dieser Gewalten sein männliches Gefühl, daß das Leben wert sei, gelebt zu werden, je zu erschüttern, sondern im Gegenteil nur zu steigern vermocht. Kein Gram der Erde ist ihm fremd geblieben, das erschütterndste Leid hat — um nur an eins zu erinnern — der Freund und Biograph des unglücklichen Johannes Kugler erleben und mit ansehen müssen, dennoch stellt er fort und fort die Forderung an die menschliche Natur, sich über den gemeinen Jammer und über den berechtigtsten, tiefsten Schmerz mit dem Pflichtgefühl, mit der Arbeit, mit der Teilnahme an allem Menschlichen zu erheben, bewahrt sich den Drang, das Licht neben und über allem Dunkel zu sehen. Von Selbstbelügung kann bei einem Dichter dieses Gepräges nicht die Rede sein, von optimistischer Phrase oder kindlicher Weltunkenntnis ebenso wenig, es ist also eine seltene Kraft, eine ungemeine Sammlung, Elastizität und Reife des Geistes, aus der sein Lebensgefühl und Lebensvertrauen erwachsen. Er spottet nicht der Schmerzen, in denen ein jüngeres Geschlecht dahinsiecht, aber er überwindet sie und gewinnt jederzeit neuen festen Boden für seine gesunde, weltgenießende, weltentsagende Anschauung.

Daß es ohne die Entsagung des Einzelnen nicht abgehen kann, daß der Einzelne, so tapfer er ringen, so entschlossen er leben mag, mit den ewigen Gesetzen des Menschendaseins nicht in Widerspruch kommen darf, hat der Dichter früh empfunden, durch seine Dichtungen hindurch festgehalten, aber zur vollen und reinen poetischen Wirkung erst in dem Meisterwerke gebracht, das unter allen seinen dramatischen Dichtungen vielleicht im gemeinen Bühnensinne die am wenigsten dramatische und doch die wertvollste, die wirksamste ist. „Der Meister von Palmyra“ (1889) ist diese lebens- und farbenvolle und zugleich tiefsinnige Schöpfung, durch die sich wie ein goldener Faden das alte Adonislied hindurchzieht:

Also will's der ewige Zeus: du mußt nun
Niedersteigen unter die blühnde Erde,
Mußt die dunkle Persephoneia küssen,
Schöner Adonis!

Es ist eine symbolische, keine realistische Dichtung, ein Drama, das die Schranken der Handlungs- und Zeiteinheit um des höheren Zweckes willen kühn überspringt. Aber so mächtig und eigentümlich sich die Erfindung zeigt, die das Hereinragen einer höheren, außerirdischen Welt in die unsere verkörpert, so fein ist sie auf Hintergrund und Umgebung gestimmt, so lebensvoll, menschlich und natürlich sind die einzelnen Handlungen des Gedichts, die nur durch die poetische Idee und den hindurchgehenden Helden, Apelles, den Meister von Palmyra, zur Einheit werden, verkörpert; der energischste Realist könnte Welt und Zustände nicht schärfer und deutlicher wiedergeben, als es in diesen dramatischen Bildern geschieht, von denen jedes einen Akt füllt.

Die erhabene Symbolik des Gedichtes steigt aus einem Boden empor, der recht für so wundersame Träume, so gewaltige Visionen geschaffen ist. Die Palmenstadt in der syrischen Wüste in der Zeit des Niedergangs der alten Welt, in den Tagen des Ringens zwischen Heidentum und Christentum ist der Schauplatz des „Meisters von Palmyra.“ Der Held, der Baumeister Apelles, ist ein Bürger der Stadt. Sein erster Aufschwung fällt in die Tage des christenverfolgenden Kaisers Diokletian. In heißer Liebe zu seiner Vaterstadt hat der kräftige, stattliche Mann die künstlerische mit der politisch-kriegerischen Thätigkeit vertauscht, ist er der Führer und Abgott seiner Mitbürger geworden, die sich gegen die Perser selbst helfen, da ihnen das Reich nicht mehr helfen kann. Bei der Rückkehr von einer Siegesschlacht kommt Apelles zu einer Felsenhöhle in der Wüste, in der nach der Sage der Geist des Lebens und der Herr des Todes hausen, bekennt dem begleitenden Freunde, daß er sich sehne, in Arbeit und Genuß ewig zu leben:

Ewig — wenn
Des Geistes Kraft, das Mark des Arms mir bliebe,
Des Daseins Wert zu fühlen und zu halten.

Umsonst warnt ihn dann der Geist des Lebens, daß Leben ohne Ende Reue ohne Ende werden würde, er entgegnet, daß sich ein hohes Gut nicht zum Übel wandeln könne, er fordert und empfängt von den Allwaltenden, Unsichtbaren nur die Verheißung, daß ihm, wenn er ewig lebe, Geist und Leib niemals ermatten sollen. Kurz vor dieser Scene ist an der geheimnisvollen Höhle eine junge Christin, Zoe, entschlummert, die nach Palmyra ziehen und dort ihren Glauben verkündigen will und vor der Möglichkeit, ja Gewißheit des Märtyrertodes nicht zurückschreckt. Sie ist nach höchstem Ratschluß bestimmt, den Tod in der Palmenstadt zu finden, dann aber von Form zu Form zu wandern, als Abbild ewig neu geformten Lebens „den zu führen, zu belehren, der in sich verharren will.“ Mit der triumphierenden Rückkehr des Apelles in sein Haus zu Palmyra und der Ermordung der jungen Christin durch den heidnischen Pöbel vor diesem Hause beginnt die Reihe der wechselvollen Erlebnisse des Meisters. Nach einander tritt das wunderbare Geschöpf, deren Sterben ihn so tief ergriffen hat, als Phöbe, die anmutig leichtherzige Römerin, als die edle Persida, die sein Weib wird, als Nymphas, der Sohn seiner Tochter Tryphena, und nach Menschenaltern wieder als die Christin Zenobia in sein Leben. Apelles muß jedes Erdenschicksal, jedes Menschenglück, aber auch jedes Menschenleid erfahren. In Kämpfen verrinnen ihm die Jahre, die Jahrzehnte, der standhafte Bekenner des alten Götterglaubens sieht sein eignes Weib zu dem emporstrebenden Christentum übergehen, der neue Glaube wird aus einem Verfolgten ein Verfolger, die Stürme der Zeit, denen er umsonst seine klare Stirn und seine ungebrochene Kraft entgegensetzt, kosten ihm zuerst seine Persida und

dann den geliebten Enkel Nymphas. An der letzten vergeblichen Erhebung der heidnisch gebliebenen Palmyrener in den Tagen des Julianus Apostata beteiligt sich auch der Meister, der seit langem in der Wüste gelebt hat, das Jugendfeuer des Enkels reißt ihn wider bessere Einsicht mit fort, er sieht Nymphas an seiner Seite fallen, in seinen Armen sterben. Er aber muß fortleben, er entrinnt dem von den Christen in Brand gesteckten Tempel und wandert fortan, wie Ahasver und wie dieser von der tiefsten Sehnsucht nach Todesruhe verzehrt, über die weite Erde. Wieder rollt die Zeit dahin, im letzten Aufzuge kehrt er in die zertrümmerte, verkümmerte Vaterstadt zurück, findet die Ruinen seines Hauses und aller seiner Bauten, trifft auf ein armseliges Geschlecht, das sich in die bösen Zeiten gefunden hat, sich schickt und duckt und die Stunde genießt. Da fühlt er, daß des Daseins Lust und Trieb in ihm vertrocknet ist, daß der Mensch nicht über den Gräbern aller, die mit ihm gelebt haben, wandeln kann:

Nur der kann leben, der in andern lebt,
An andern wächst, mit andern sich erneut,
Ist das dahin, dann Erde, thu dich auf,
Treib neue Menschen an das Licht hervor,
Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge.

Apelles hat jetzt das Rätsel des Lebens erraten, daß des Menschen Ich eng ist, daß es nur eine von tausend Formen fassen und entfalten, nur eine Straße gehen kann, er fleht um die Ruhe des Todes und geht ergeben, mit einem letzten Segen für die Lebenden, denen die Erde blüht, in diese Ruhe ein.

Mit dem Reichtum innern Lebens, ergreifender Stimmung getränkt, zu voller plastischer Gestalt gereift, gedankenvoll und nirgends abstrakt, sondern in sinnlich poetischer Deutlichkeit, ebenso klar und formschön wie tief bedeutungsvoll steht der „Meister von Palmyra“ vor uns, eine der glücklichsten und wertvollsten Schöpfungen nicht nur Wilbrandts, sondern der gesamten neuesten Litteratur. Die Bühnenschicksale des schönen Werkes sind ungleich gewesen, auf alle Fälle gehört es zu den Dichtungen, die nach einem innern Gesetz das Theater nicht wieder fahren und fallen läßt, bis sie dauernd für die Bretter gewonnen sind.

Der innerlich mächtigsten und tiefsten aller dramatischen Dichtungen Wilbrandts folgten einige historische Dramen wie „Markgraf Waldemar“ (in den ersten neunziger Jahren in Berlin aufgeführt), und das Schauspiel „Die Eidgenossen“ (1896) ein lebensvolles, farbensattes Bild aus den Tagen der Burgunderkriege und der Zerwürfnisse der Eidgenossen, die diesen Kriegen folgten, im Mittelpunkt die starke und ergreifende Gestalt des Klaus von der Flüe, eine Dichtung, der der geheime Bezug zur Gegenwart und zum eignen Volke nicht fehlt.

In rascher Folge traten eine ganze Anzahl weiterer Romane des Dichters: „Hermann Ifinger“ (1890), „Der Dornenweg“ (1893), „Die

Osterinsel" (1894), „Die Rothenburger" (1895), „Hedwig Mahlmann" (1897) hervor. In „Hermann Ifinger" hat Wilbrandt sichtlich einen Teil seiner Münchener Eindrücke und Erinnerungen gestaltet, das Leben und Treiben der Künstler und das Schicksal der Menschen, die ein Drang ihres Wesens in diese bunte Welt hineinführt, erscheint sinnvoll gespiegelt, eine Gruppe origineller Gestalten fehlt nicht, Hermann Iffinger ist einer der modernen Nachkömmlinge Wilhelm Meisters, und an dem Glück seiner zweiten Ehe mit Christel würden wir noch lieber Anteil nehmen, wenn nicht das harte Los der armen „Porzellaine", der ersten Frau Iffingers, wie ein dunkles Fragezeichen in der ganzen Erfindung stünde. Der „Dornenweg", „Die Rothenburger" und „Hedwig Mahlmann" sind eine Gruppe von Episodenromanen, in denen der Dichter ein Stück erlebten oder angeschauten Daseins in seiner besonderen Weise festhält. Seine Empfänglichkeit für alle Erscheinungen, seine nie ermattende Lust an der Menschenschilderung läßt ihn nicht allzu ängstlich fragen, ob die Besonderheit, die ihn gefesselt hat, auch andern als Besonderheit erscheinen und sie sympathisch berühren werde. „Die Rothenburger" wie „Hedwig Mahlmann" lassen unschwer erkennen, welche Gestalten und Vorgänge der Gegenwart Wilbrandts Phantasie ergriffen haben. Weder an Originalität, noch an lebensvollen Einzelheiten fehlt es diesen Erzählungen, aber weder in Handlung noch Charakteristik steigern sie sich zu der Macht, mit der der Dichter in der Sondererscheinung ein allgemeines Gesetz des Lebens offenbart.

Wirklich in die Region der Dichtung erhoben, wo eine zwingende Gewalt der Erfindung und der Erscheinungen waltet, wo sich die Episode, der Einzelvorgang zum Weltbild erweitert und typische Bedeutung erhält, ist der Roman „Die Osterinsel", ein Werk, in dem sich wieder bewahrheitet, daß Wilbrandts seitab von der litterarischen Heerstraße vor sich gehende Entwickelung nachhaltig und mächtig genug bleibt, immer wieder auf das Leben der Gegenwart einzuwirken, während sie nach bleibenden, den Tag wie die Gegenwart überdauernden Schöpfungen ringt. Einer der mächtigsten und bedrohlichsten Strömungen des modernen Lebens hat der Dichter in der „Osterinsel" die stille Macht seiner Lebensanschauung entgegengesetzt und die tragischen Erscheinungen, denen er gegenübertritt, doch auf ihren Ursprung, ihre elementare Notwendigkeit zurückzuführen gewußt. Der Titel des Romans weist weit aus unsern deutschen Verhältnissen in die blaue Meeresferne der Südsee hinaus. Die Augen des Helden, des Doktor Helmuth Adler, blicken gleichfalls über den stillen Ozean hinüber, sehen das östlicher als alle australischen Inseln gelegene Eiland, „ein paar deutsche Quadratmeilen groß, vulkanisch und gebirgig, fruchtbar, ein mildes herrliches Klima," eine menschenleere Insel, geschaffen für die Idee eines welterneuernden Philosophen, dort eine Kolonie „neuer" Menschen zu gründen, Menschen, die sich aus dem Affentum, dem Halbmenschentum mit ganzer Seele heraussehnen, die

„Göttermenschen“ werden wollen. Dennoch bekommt keine der handelnden und leidenden Personen die Osterinsel zu sehen, die Schicksale des Helden und seiner nächsten Jünger verlaufen, abgesehen von einer kurzen erschütternden Episode am Walchensee und einer Katastrophe in der Sozialdemokratenversammlung in Gera, in einer norddeutschen Hafen-, Handels- und Universitätsstadt, worin leicht des Dichters Vaterstadt Rostock zu erkennen ist. Die Heimaterinnerungen geben der „Osterinsel“ einen Hauch von frischer Lebendigkeit, so einsam auch der Held unter seinen Mitbürgern dasteht. Aber die Wurzeln seiner Besonderheit reichen in das gärende Gedankenleben, in einen weit gefühlten, leidenschaftlichen Drang unsrer Tage hinab, der isolierte Mann mit seinem Einzelschicksal wird zum Typus des modernen revolutionären Größenwahns. In Zeiten, wo banausische Genußsucht, die allgemeinste Gleichgültigkeit gegen ein Hohes und Heiliges, die fabrikmäßig produzierte Halbintelligenz die Menschheit mit seelischem Niedergang (mit „allgemeiner Verpöbelung“, sagt Doktor Helmuth Adler, der Held der „Osterinsel“) bedrohen, sind Menschen von starkem Herzen, großem Sinn und ungewöhnlichem Geist in doppelter Art gefährdet. Sie finden für das Ideale, das ihnen Lebensnotwendigkeit ist, kein Verständnis, sie werden von der Masse mit spöttisch-feindseligen Blicken betrachtet, sie atmen mit dem Bewußtsein, daß ihnen die Luft abgeschnitten werden soll. Und doch ist ihre Isolierung die kleinere Gefahr. Die größere liegt in der unbewußten Übersteigerung ihres Selbstgefühls, in der zornigen Überhebung ihrer edeln Natur. In dem Bewußtsein, daß sie das Göttliche nicht schnöde wie die Masse verleugnen, fühlen sie sich allzu leicht als Halbgötter und Propheten, und die Sehnsucht, dem allgemeinen Verfall zu entrinnen, bereitet ihnen einen besondern Verfall. Sie vergessen, daß der „Vollmensch“, der reine und innerlich hohe Mensch, ebenso wenig in den Abgründen des Größenwahns, der geistigen Umnachtung, wie in dem Sumpfe der Alltäglichkeit gedeiht.

Dies Vergessen ist das Geschick des Doktor Adler, mit dessen Nachtwache am Sarge eines geliebten Weibes der Roman erschütternd und in tragischer Grundstimmung beginnt. Fieberhaft regt sich in Adler die Sehnsucht, sich durch einen gewaltigen Aufschwung das Weiterleben zu sichern, seinem Schmerz das Höchste abzugewinnen. „Wohin will diese trostlose, greisenhafte Zeit?“ fragt er sich. „Wer kann uns erlösen? Ich kann's, ich, der Phönix, kann's. Seht sie doch an, die Menschheit, wie sie ist, als einen Übergang. Verjüngt euch wie der Phönix. Werdet euer Traum. Überwindet den Menschen, wie er den Affen überwand, steigt empor auf der Erde Gipfel!“ Mit feinster Kunst läßt der Dichter schon aus dieser Zuversicht Adlers den Wahnsinn keimen, nicht in der berechtigten sittlichen Forderung des neuen Propheten, sondern in der Phantasie auf dem Südsee-eiland die edler empfindenden, nach Läuterung verlangenden Naturen von der übrigen Menschheit abzugrenzen und abzuschließen. Als der „Phönix“

wirft Adler seine Gedanken hinaus, aber es ergeht ihm, wie so vielen andern Propheten dieser Tage, seiner erbarmungslosen Kritik der bestehenden Gesellschaft folgt jauchzender Beifall, aber mit der Fahrt nach der Osterinsel machen wenige Ernst, und die zur Gründung der neuen Welt notwendigen Millionen will keiner hergeben. In der Überhitzung seines Prophetentums verliert Adler nicht nur das Urteil über seine nächste Umgebung, stößt den besten Anhänger, den jungen Arzt Karl Schweitzer, von sich, sondern setzt auch, indem er in überschwenglicher Großmut einen Lump, seinen Neffen Emil Wiese, hegt, die Zukunft seiner Familie, der alten Mutter und der Töchter, aufs Spiel. Zum Glück hat der junge Arzt schon eine tiefe und warme Neigung für Malwine Adler, die Tochter des Philosophen, gefaßt, die ihn neben dem unseligen Manne ausharren läßt. Die Katastrophe kommt mit der Erscheinung des aus Norwegen heimkehrenden bairischen Bildschnitzers, Vegetarianers und Naturapostels Johannes Westenberger. Wie ein Blitz schlägt es bei Adler ein, daß dieser Biedre, der in Mönchstracht durchs Leben wallt und in einer Holzhütte am Walchensee haust, seine „Osterinsel" schon gefunden hat, auf die Verwirklichung seiner Träume nicht zu warten braucht. Wie er ihm aber nachreist, in sein Paradies eintritt, übermannt ihn wilder Ingrimm über Westenbergers enge Armseligkeit und geduckte Demut. Er wird nur durch einen seiner Jünger, den Musiker Hans Bergmann, davor bewahrt, den armen Brot- und Äpfelesser in seinem Walchensee zu ertränken, kehrt mit zerrüttetem Geist in die Heimat zurück, rafft sich ein letztesmal empor, um dem Buben Emil, der aus den Phönixschriften die allgemeine Gleichheit predigt, in offner Sozialdemokratenversammlung niederzuschmettern. Dann legt er sich zum Sterben und scheidet zu seinem Glück aus der Welt. Denn wie Karl Schweitzer zu seiner Braut Malwine sagt: „Die Osterinsel würde, wenn er weiter lebte, seine letzte und größte Enttäuschung werden. Uns bleibt am Ende nichts, als die innere Osterinsel. Wenig, Fräulein Malwine. Aber was will der Mensch! Er muß wollen, was er kann. Nun, und dann muß einer den andern suchen, die Osterinseln müssen sich finden, sie müssen zu größern und immer größern zusammenwachsen, mitten in der Welt. Anders gehts nicht!"

Karl Schweitzer hat recht, hat vielleicht mehr recht, als der Dichter beabsichtigt hat. Menschen wie dieser tapfre, junge Arzt — und auf solche Menschen ist die bessere Zukunft zunächst unsers Volks und weiter der Welt angewiesen — bedürfen nicht eines Propheten wie Helmuth Adler, um von dem breiten Wege auf den engen, emporführenden zu gelangen. Unbewußt — oder wäre es doch bewußt? — verkörpert Wilbrandt in seiner Erfindung den lebendigen Protest aller starken, gesunden Naturen, die zu den Tugenden des echten Menschen auch das heilige Maß noch rechnen gegen alles maßlose, größenwahnsinnige, blind lärmende, starr einseitige Aposteltum. Es ist bewunderungswürdig, wie der Dichter in der einfachen Handlung der „Oster-

insel" alle Eindrücke einer gärenden Periode zusammenfaßt. Darwin und Schopenhauer, Nietzsche und Tolstoi, die Karikaturen der Mäßigkeitsprediger und Naturheilkünstler, alle Niederschläge der modernen Hyperkultur, die irre geworden ist an sich selbst, spielen in den Roman herein. Indem der Dichter der Tragik in der Empfindung und Entwicklung des Philosophen Adler gerecht wird, ja einen Glorienschein über die treibende Kraft und das edle letzte Ziel seines Helden ergießt, richtet er streng die wilde Überhebung, die nicht im Leben wirken will und kann, sondern mit einem gewaltsamen Bruch beginnen muß. In der Erkenntnis der Jünger über den notwendigen Ausgang des Meisters, in dem leisen Übergewicht, das die unscheinbaren Vorzüge der Mutter und der Kinder über die gewaltthätige Größe Adlers erlangen, gewinnt ein mächtiges Stück Leben und Wahrheit poetische Gestalt. Ihre künstlerische Reife und Reinheit bringt uns den herben und schweren Ernst dieser Dichtung nahe, an ihr messen wir zugleich die freie Höhe, die Wilbrandts poetische Entwickelung erreicht hat.

„Lebe mit den Besten, ob sie nun vor Jahrhunderten lebendigen Fleisches waren oder ob sie heute herumwandeln; gefalle dir nicht unten im Teich, wo die Stimmen des Tages quaken, sondern da oben ringe dich hinauf, von wo dieses scheinbar große Meer der Zeit zum fern quakenden Teich wird und dann zu den Meistern über dir hinaufschauend, Schulter an Schulter mit den gleichgesinnten Genossen, hinunterhorchend auf die Stimmen der Zeit, die da kommen und gehen, suche zu lernen, zu schaffen und zu wirken, vielleicht gefällt es dann Gott, daß auch du gefallest." Ein stolzes Wort, doch für den Dichter des „Meisters von Palmyra" und der Romane „Adams Söhne" und „Die Osterinsel" gerade stolz und bescheiden genug!



Ernst von Wildenbruch.



Ernst von Wildenbruch.

Seit Heinrich von Kleist, mit dem heißen verzehrenden Wunsch in der Seele, neben die Größten seiner Zeit zu treten, nach der großen Lücke spähte, die nach Wielands Wort Goethe und Schiller in unserer dramatischen Dichtung gelassen hatten, ist in Deutschland das Verlangen nach einem dramatischen Messias niemals zur Ruhe gekommen. Nicht nach echten dramatischen Talenten, die der deutschen Bühne ein reiches Repertoir gewährleisten und der poetischen Litteratur zur Zierde gereichen konnten, ging die dunkle Sehnsucht. Ein alles überragender, alles um sich her mit Unfruchtbarkeit schlagender, alle Empfänglichkeit für sich fordernder, dafür auch jeden Wunsch stillender Genius, ein Dichter, der auf die breitesten Massen des Volkes wirkte, wie die höchsten Ansprüche der Bildung befriedigte, ein Dramatiker, der widerspruchslos oder doch jeden Widerspruch wie Spreu im Sturm vor sich herstiebend, seinen Platz neben Shakespeare und Schiller, ja womöglich eine Stufe über beiden einnähme, sollte und mußte es sein. Die Hälfte der Studien über Shakespeare und Schiller, über Goethe und Lessing, sollte dazu dienen, dem dramatischen Heiland die Straße zu bahnen und zum voraus mit Palmen zu bestreuen. Und so tiefe Wurzeln hat dieser Messiasglaube in Kundigen und Unkundigen, Teilnehmenden und Gleichgültigen geschlagen, daß seit drei Menschenaltern sich ein peinliches Schauspiel unablässig erneuert. Jeder mit Glück auftretende dramatische Dichter wird von einer Schar von Enthusiasten als der Verheißene, längst Erwartete begrüßt. Wenn sich demnächst herausstellt, daß er kein Genius, sondern nur ein Talent ist, wenn die erste kritiklose Freude über eine oder einige vielverheißende Erstlingsschöpfungen einer schärferen, nüchterneren Beurteilung Platz gemacht hat, läßt man es jeden entgelten, daß man sich in der Tragweite seines Talentes getäuscht hat. Man schämt sich wieder einmal einen Blender für das schöpferische Genie gehalten zu haben. Von Kleist über Grillparzer und Immermann bis zu Hebbel und Otto Ludwig, oder in anderer Folge von Zacharias Werner über Friedrich Halm bis zu Ernst von Wildenbruch immer der gleiche, der eintönige Wechsel von „Hosianna“ und „Kreuziget ihn!“ und immer die gleiche, nachhinkende Gerechtigkeit, die Grillparzer als Siebziger und Achtziger mit bitteren Empfindungen erlebt

hat, die aber meist nicht erlebt wird. Kann etwas ein wahrhaftes und bedeutendes Talent unsicher machen, auf seinem Wege aufhalten, so ist es sicher der jähe Wechsel von fliegender Glut und unmotiviertem Frost, der kein Talent in Deutschland so unabwendbar bedroht, als den dramatischen Dichter. Und man muß sagen, je bestimmter und energischer ein solcher den Anschluß an die Bühne sucht, je objektiver er sich den Forderungen des Theaters zu fügen gedenkt, um so unvermeidlicher erscheint die Überschätzung zuerst und die Unterschätzung hinterdrein. Ein lebendiges Beispiel hierfür ist Ernst von Wildenbruch, der vor wenig mehr als einem Jahrzehnt mit der Erwartung begrüßt wurde, daß hier endlich der vielbegehrte „deutsche Shakespeare" in die Erscheinung trete und über dessen spätere Schöpfungen auch beim größten Erfolg sich jede Lauge des Hohnes, jedes Sturzbad eiskaltgewordener Kritik ergoß.

Es liegt auf der Hand, daß dieser jähe Wechsel auch der Kritik, die wirkliche Teilnahme für ein frisches und großes Talent hegt, ohne darum die unerläßlichen Forderungen der Natur oder der Kunst im Interesse irgend welcher poetischen Individualität aufzugeben, Schwierigkeiten bereitet. Wo das Urteil in Gefahr steht, entweder mit einer haltlosen Überschwänglichkeit oder mit gröblicher Ungerechtigkeit zusammenzuklingen, wird es unwillkürlich unfrei. Wildenbruch ist vor allem dramatischer Dichter, jede litterarische Betrachtung seines Schaffens wird bis zu einem gewissen Punkte von dem wechselnden Bühnenglück und Bühnenmißgeschick beeinflußt. Der Einsicht, daß die dramatische Dichtung ihre Bedeutung erst durch die Aufführungen empfängt, hängt sich die Gewißheit, daß beim theatralischen Erfolg oder Nichterfolg tausend Ungleichheiten und Zufälligkeiten mitspielen, als ein Bleigewicht an. Zum guten Glück hat Wildenbruch auch lyrische und eine Reihe von erzählenden Dichtungen geschaffen. Und wenn sich beim Vergleich dieser ergiebt, daß innere Hemmnisse der Entwickelung, die uns beim Dramatiker rätselvoll erscheinen, auch beim Lyriker und Novellisten vorhanden sind, daß die eigentümlichen, fieberhaft steigenden und aussetzenden Pulse einer sonst mächtigen und sicheren Phantasie auch auf dem poetischen Gebiete wiederkehren, auf dem keine Mitwirkung des realen Theaters stattfindet, daß die Widersprüche der Lebens- und Weltanschauung des Dichters, die in seinem dramatischen Schaffen fühlbar werden, in seinen erzählenden Werken nicht fehlen, so werden wir uns freilich hüten, auch nur einen einzigen Vorzug Wildenbruchs darum geringzuschätzen, aber besser begreifen, warum die Wirkung einer in sich geschlossenen, von einem Glauben getragenen Dichterpersönlichkeit, von diesem fruchtbaren und vielseitigen Talent nicht ausgeht.

Überschaut man die Reihe der Wildenbruchschen Dichtungen, so hat man unwillkürlich den Eindruck, daß der Dichter aus der Welt und dem Empfindungskreise, denen er entstammt, allzuoft in andere fremdartige hinübergedrängt wird, daß er feindliche, einander auf Tod und Leben entgegen-

stehende Gewalten nicht sowohl in einer höheren Einheit versöhnen will — das ist uralt-heiliges Recht, ja heilige Pflicht des Dichters — als vielmehr unversöhnt zusammenzubinden und aneinanderzuschweißen sucht. Ein tapferer Krieger, der in drohender schwerer Zeit die vaterländische Empfindung, die Hingabe an sein Land und sein Heer, als das Höchste, das einzig Sichere anschauen gelernt, der im Kriege Ehren und rühmliche Wunden erworben hat, entdeckt im Frieden plötzlich, daß die ihn umgebende Welt von anderen Mächten und Gefühlen bewegt wird, als seine Seele erfüllen. Er vermag sich der Einflüsse, die aus diesen anderen Lebens- und Gedankenkreisen auf ihn eindringen, nicht zu erwehren und übersieht, daß diese Einflüsse alle seine alten Überzeugungen und Begeisterungen hinwegschwemmen müssen. Sein Blick mißt den Abgrund nicht, der zwischen dem, was ihn von außen bewegt, und zwischen seinem inneren Leben klafft. In diesem Bilde stellt sich das Verhältnis Wildenbruchs zu der modernen Litteraturbewegung dar. Die ursprüngliche Empfindung und der ursprüngliche Anschauungskreis des Dichters waren den Gärungen und weltumwälzenden Forderungen der Modernen vollständig fremd. Er hatte mit der von Ibsen und seinen Nachfolgern betriebenen Revolutionierung des Geistes nichts, mit dem poetischen Impressionismus sehr wenig gemeinsam. Die Welt und Gesellschaft, in der er aufgewachsen war, galt ihm als der Erhebung und Läuterung fähig und würdig, und darum auch als darstellungswert, der Zug zu ihrer Zersetzung und Zerstörung war ihm nicht natürlich. Wenn Wildenbruch im Laufe seiner Entwickelung sich überzeugen mußte, daß sein persönlichstes Pathos, das vaterländische, zur Belebung ganzer Reihen von Erfindungen und Gestalten nicht ausreichte, so war es an sich ein Fortschritt, daß er sich anderen Empfindungen nicht verschloß und die Welt von anderen Seiten zu betrachten begann. Bedenklich blieb dabei nur, daß der Dichter, von seiner lebendigen Phantasie rasch auf fremden Boden fortgerissen, die neuen Probleme und Lebenserscheinungen unvermittelt und unverbunden mit seiner eigentlichen Anschauung zu erfassen und darzustellen versucht. Es giebt keine künstlerische Entwickelung in Sprüngen und die Wendung des Dichters zur modischen Richtung des Tages glich umsomehr Sprüngen, als er daneben fortfuhr, seine alte Anschauung zu vertreten und zu gestalten. Zwischen dem tiefen und heißen Gefühl, das Wildenbruch die gewaltigsten seiner lyrischen Dichtungen, die Totenklage um Kaiser Wilhelm I. und die Verse beim Sturz des Reichskanzlers Bismarck eingegeben hatte, und der Eiseskälte, mit der die echt Modernen ihrem Volke, dessen innerstem Wesen, wie dessen Geschicken gegenüberstehen, 'giebt es keine Versöhnung. Die Phantasie, die sich am Bilde von Heroen und mächtigen Menschen erquickt, darf sehr wohl auch die Geschicke hartringender, pflichttreuer Menschen ergreifen, „denn schön ist nach dem großen, das schlichte Heldentum", aber sie kann nichts mit der poetischen Verherrlichung der inneren Verödung und der Zersetzung gemein haben.

Dem Dichter vor allem gilt das Apostelwort „Alles ist Euer“, aber ihm kann nichts wahrhaft zu eigen werden, was seinem innersten Wesen widerspricht, den Kern seiner Persönlichkeit bedroht. Die älteren Erzählungen Wildenbruchs, unter ihnen die farbenreichen Meister-Novellen „Die Danaide“, „Francesca von Rimini“ zeigen, daß dieser Dichter, wie jeder, am stärksten wirkt, wenn er Konflikte und Charaktere aus einer Welt darstellt, in deren Gefühle, Leidenschaften, überlieferte Vorstellungen und Vorurteile er vollständig hineinzublicken vermag. Vergleichen wir mit diesen kleineren älteren Gebilden die neuesten erzählenden Anläufe des Dichters, die unter dem Druck der jüngsten litterarischen Tendenzen gereift sind, die Romane „Eifernde Liebe“, „Das wandernde Licht“ und „Schwesterseele“, so ergiebt sich, welche Gefahr für diesen Dichter in der Nachgiebigkeit gegen Vorstellungen und pathologische Probleme liegt, die nicht von innen heraus die seinen sind. Seine Situationsphantasie befähigt ihn, jedes ergriffene Stück des Lebens deutlich, anschaulich vor unsere Augen zu stellen. Aber beseelen und zu Objekten bleibender, immer neu erwachender Teilnahme erheben kann er mit all seinem Talent diese Gebilde „unpersönlicher Dichtkunst“ nicht. Es ist ein ungeheurer Unterschied, ob der Poet vom eigenen Drang und eigenen inneren Wandlungen zu einer Veränderung seiner Stoffe, seiner Darstellungsweise geführt wird, oder ob diese Veränderung im Wettbewerb mit erfolgreichen Vorbildern und modischen Launen eintritt. Daß dies bei einer ganzen Gruppe seiner Erfindungen der Fall ist, lehrt schon die bloße Vergleichung der genannten drei Romane.

Der tragische Roman „Eifernde Liebe“ beginnt und verläuft großenteils in der Villa des Herrn Etatsrat Pfeiffenberg, zwischen Nienstedten und Blankenese, auf dem hohen, rechten Elbufer oberhalb Mühlenberg. So wie die Wendung zum tragischen Ende erfolgt, versetzt der Dichter seine Heldin und seine Leser nach München, Verona, Neapel und Capri, da er sehr wohl fühlt, daß in dem Hausfrieden der Pfeiffenbergschen Villa die Katastrophe unmöglich wäre. Der verwitwete Altonaer Großkaufmann, mit dem Titel aus dänischer Zeit, hat einen Sohn, der, ein leidlich braver, nüchterner Geselle, für sein gutes Recht hält, mit goldenem Löffel an dem Tische des Lebens zu sitzen, und eine Tochter Dorothea, die „weiße Dorothea“, eine schöne Blondine von stattlicher Gestalt, überwiegend verständig, nordisch keusch und kühl, der es in ihrem prächtigen väterlichen Heim und bei der stillen Herrschaft, die sie über Vater und Bruder ausübt, so wohl ist, daß sie mit achtundzwanzig Jahren noch nie an Liebe und Heirat gedacht hat. Da in dem schönen stolzen Mädchen ein instinktiver Zug zum Höheren lebt, sie ihrer Zeit in Berlin die großen Kaulbachs im neuen Museum bewundert hat, so wünscht sie in einer Halle, die sie im Park ihres Vaters erbauen ließ, ein großes Historienbild des alten, jetzt geächteten Stils zu sehen. Der Vater, der jeden ihrer Wünsche erfüllt, hat

auf einem Ausflug nach Berlin mit Hilfe des hanseatischen Ministers und des Akademiedirektors Werner ein malerisches Genie ausfindig gemacht, das sich noch mit dem abgethanen Fresko und dem Aufbau großer Bilder in mächtigen Gruppen befaßt. Heinrich Verheißer, der Sohn eines kleinen städtischen Beamten aus der Weinmeisterstraße in Berlin, der sich unter den härtesten Prüfungen, Enttäuschungen und Entbehrungen zur künstlerischen Selbständigkeit emporgearbeitet, seiner Anlage, seiner unmodischen Richtung, seinem trotzigen Wesen nach bisher nur „Pech" gehabt hat, so daß der Auftrag für das Haus Pfeiffenberg der erste Glücksschimmer in seinem Leben ist, schwelgt in der Aussicht, ein mächtiges Bild, das ihm schon lange vorschwebt, die letzte Gotenschlacht am Fuße des Vesus, malen zu dürfen. Beim ersten Besuch, den er der Kaufmannsfamilie macht, trägt er seine Idee so leidenschaftlich vor, daß sich der Etatsrat interessiert und Fräulein Dorothea merkwürdig ergriffen fühlen. „Die Villa Pfeiffenberg am Ufer der Elbe — und der Vesuv — die rationelle, korrekte Familie Pfeiffenberg — und die Ostgoten — gab es Dinge auf der Welt, die weiter auseinander lagen, weniger zusammengehörten, einander gleichgültiger waren als diese? Und plötzlich stand da ein Mensch vor ihnen, in dessen Seele diese versunkene Welt lebendig war, wie ein Vorgang vom gestrigen Tage, und die verschollene Zeit stieg vor ihnen empor wie ein gewitterbergendes Gewölk, aus dessem Schoße, gleich dem Nachhall eines ungeheuren fernen Ereignisses, das Klirren der Waffen, das Brüllen des Kampfes, die Stimme von Menschen ertönte, von deren Dasein sie nie etwas gewußt." Trotz des Hauches aber, der aus Verheißers Phantasie in die Seele der schönen Dorothea hinüberweht, empfindet diese gegen den neuen Hausgenossen, der in der Halle sein Wesen treibt und einen ungeheuren farbigen Karton in der Größe des beabsichtigten Wandbildes ausführt, zunächst eine Abneigung. Nicht bloß die philiströsen Überlieferungen der Familie gegen das ungewohnte künstlerische Wesen und Auftreten Heinrich Verheißers, sondern auch die reine Empfindung des noch unbestochenen Weibes kehren sich gegen das Innerste dieser Natur. Denn in Heinrich Verheißer hat der Dichter einen vortrefflichen Typus des modernsten Künstlertums gezeichnet; obwohl er noch Historie al fresco malt, gehört er doch zu dem Geschlecht, das mit der Losung Fiat ars et pereat mundus der Welt nicht nur als einer kunstunverständigen, sondern auch als einer schlechthin kunstfeindlichen entgegentritt. Diese selbstbewußten, im verzweifelten Ringen mit dem Leben hart gewordenen Menschen, von der tiefsten Verachtung gegen das ganze Philisterium erfüllt, innerlich nur dem selbstgeschaffenen Gesetz ihres Daseins gehorchend, haben etwas von dem naiven Kinde und etwas von dem welterfahrenen Manne, etwas vom Genius und etwas vom Raubtier in sich. Daß für das schöne Mädchen, in dessen Nähe er plötzlich lebt, der Maler eine heiße Leidenschaft faßt, hat Wildenbruch durch die Badescene fast überflüssig motiviert; die

bloße körperliche Gegenwart Dorotheas würde genügen, den lebensdurstigen Maler in Flammen zu setzen. Aber freilich für die zuletzt hervortretende schlimme Thatsache, daß Herr Verheißer in Dorothea, obwohl er sie seine Göttin nennt, kaum etwas anderes sehen kann, als ein Modell, um das ihn die gesamte Künstlerschaft beneiden mag, ist die Scene im Bade die rechte Vorbereitnng. Zuerst unmerklich, dann unwiderstehlich wird Dorothea von der Leidenschaft des eigentümlichen fremden Mannes ergriffen. Nachdem sie Heinrich Verheißers großes Bild gesehen hat, ist's ihr, „als wenn die Poren ihrer Haut bis heute verschlossen gewesen wären, so daß sie heute zum ersten Male den Atem der Natur in sich zu trinken vermochte, der in der Sommernacht aus den Tiefen der Erde dampft und den Geschöpfen zuflüstert: das Leben — das Leben!“ So kommt die Stunde, wo er sie in seine Arme reißt und den Rausch der Leidenschaft und seiner Künstlerbewunderung für ihre leibliche Schönheit, ihre vornehm stolze Erscheinung vor ihr austobt. Sie hat nicht die Kraft, ihn zurückzuweisen, aber noch die Kraft, sich von ihm loszureißen; ihr vergangenes Leben, ihre durch des Malers Eingeständnis, daß er sie vom Kopf bis zum Fuß kenne, beleidigte Mädchenwürde kommen ihr zu Hilfe, sie zwingt den gewaltthätigen Künstler moralisch, sie und ihres Vaters Haus zu verlassen. Verheißer fügt sich ihrem Gebot mit einem bitteren „Wie schade — wie schade!“ und trägt aus dem Landhaus der Familie Pfeiffenberg ein Kunstwerk davon, wie er noch keines geschaffen hat. Dorothea aber fühlt sich, nachdem er hinweg ist, tief elend, fühlt daß durch ihr Inneres ein Wirbelsturm hingebraust ist, der „in wenigen Sekunden das Bild der Welt, wie es jahrzehntelang in ihrer Seele gestanden hatte, umwarf und zu oberst und unterst kehrte.“ „Wie eine wandelnde Feuerflamme, die keine Stätte hat — und so unglücklich — so unglücklich“ erscheint ihr der wild geniale Mann. Der Maler hat Dorothea Pfeiffenberg nicht betrogen, hat ihr kein falsch verschönertes Bild von sich hinterlassen, er hat allen Haß, den er gegen das Alltägliche und gegen die Überlieferung in sich trägt, naiv herausgesprudelt; „ein Bildungsmensch!“ ist ihm der höchste Ausdruck der Verachtung. Und Dorothea kommt bezeichnenderweise auch nicht einen Augenblick auf den Gedanken, daß der Künstler ihr Mann werden, daß sie zur Heirat mit ihm die Einwilligung des Vaters gewinnen könne. Sie würde sich, mit einem Traum und einem Schmerz in der Seele, wieder in ihr altes Leben finden und einspinnen, ja sie nimmt sogar den ernstlichsten Anlauf dazu. Da fügt es das Verhängnis, daß dieses Leben, alles, was ihr lieb an ihm gewesen ist, ins Wanken gerät. Ein Herr Fritz Barkhof, ein tadelloser Hamburger Großhändler der jüngeren Generation, dem Dorothea als first rate erscheint, und dem die „großartig geordneten Familienverhältnisse“ der Pfeiffenbergs imponieren, beginnt um sie zu werben, und der Etatsrat begünstigt diese Werbung. „Sie konnte nein sagen, aber wenn sie es that, dann war sie von nun an ein überflüssiges

Möbelstück in dem Hause, in dem sie bisher als Gebieterin gewaltet hatte." Sagt sie aber ja, so sieht sie die Entwürdigung einer Ehe ohne Neigung, „Tage und Tage voll ödem, grauem Einerlei" vor sich, und natürlich überwältigt sie „die Erinnerung an die eine Stunde, da sie hinausgeblickt hatte in das Land voll Blumen und Bäumen, in die Schönheit, in die Kunst." In diesem gefährlichen Zustande trifft sie die Nachricht, daß Heinrich Verheißers Karton, „die letzte Gotenschlacht", auf der Münchener Kunstausstellung ausgestellt ist und dort gewaltiges Aufsehen erregt, erfaßt sie die wildeste und leidenschaftlichste Sehnsucht, das Bild, auf dem, in der Gestalt der Geliebten des Gotenkönigs Tejas, auch sie lebt, vollendet mit Augen zu sehen. Unter dem Vorwand einer Reise nach Berlin fährt Dorothea nach München und damit unrettbar ihrem Schicksal entgegen. Daß sie, noch heiß und erfüllt von dem Anblick des Bildes, mit Verheißer zusammentrifft, daß dieser aus Dorotheas Reise nach München die dämonische Macht erkennt, die er über sie gewonnen hat, und sie ohne weiteres an sich reißt, daß sie nicht mehr die Widerstandsfähigkeit hat, die eine ganz simple Natur vielleicht bewahren würde, daß sie sich von dem liebetrunkenen Künstler nach Verona entführen läßt und erst, nachdem sie sich ihm ganz hingegeben hat, aus ihrem Taumel erwacht, das alles erscheint nur natürlich, wenn man einmal annimmt, daß in ihr jene Liebe überwältigend geworden ist, um die Mantegazza und Lombroso besser Bescheid wissen, als alle Dichter der Welt. Noch natürlicher aber ist es, daß diesem Taumel ein entsetzliches Erwachen folgt. Woran Dorothea in dem ersten Fieber des Abenteuers nicht und Verheißer überhaupt nicht gedacht hat, daß ihre Natur nicht das Zeug zu einer wilden Künstlerehe besitzt, dies Gefühl kommt mit aller Macht über sie. Ein klaffender Abgrund thut sich zwischen den beiden Menschen auf, die nun so eng verbunden sind. Wie der Gegensatz zwischen ihr und ihm immer schärfer heraustritt, fühlt sich das unglückliche Weib immer tiefer entwürdigt und sucht am Ende den Tod auf den Klippen von Capri. Die leblose Gestalt, über der Heinrich Verheißer verzweifelnd zusammenstürzt, ist ein Opfer seines Künstleregoismus.

„Eifernde Liebe" ist eine mit Wärme und leidenschaftlichem Anteil am Vorgang, mit Meisterschaft in gewissen Einzelschilderungen vorgetragene Geschichte. Kleine Unwahrscheinlichkeiten wollen wenig bedeuten gegenüber der einen großen und tiefen Unwahrscheinlichkeit, daß sich bei der feinfühligen Dorothea kein Gefühl dafür regt, daß Heinrich Verheißer sie anbetet, sie leidenschaftlich begehrt, aber sie nicht liebt, aller „Begleiterscheinungen" (um im Stil der naturalistischen Ästhetiker zu reden) entbehrt, ja unfähig ist, ohne die der Eros einer norddeutschen Natur, wie Dorothea Pfeiffenberg, eher Schauder erweckt, als Anziehungskraft übt. Doch es soll Ausnahmen geben, und Dorothea mag eine Ausnahme sein. Immer aber beschleicht uns ein Frösteln bei dem Gedanken, wofür und zu welchem Ende Dorothea

geopfert worden ist, und wie rasch der Maler von der Erschütterung genesen wird, die ihm ihr Selbstmord bereitet. Wildenbruch hat hier einen Konflikt enthüllt, der auch in der Ehe zwischen den beiden zu Tage treten müßte, nur daß er dann in trüber Resignation einer enttäuschten Frauennatur ausklingen, nicht mit einem grellen Aufschrei enden würde. Im ganzen ist unverkennbar, daß der Dichter mit den Modernsten um die Wette laufen will; Schicksal und Charakter Heinrich Verheißers sind halb nach der Natur, halb nach der gerade geltenden Schablone und auf alle Fälle wird der Roman viel zu stark von der Auffassung beherrscht, daß zwei gleichberechtigte Mächte einander gegenüberstünden. Nein, dieser Verheißer, der ein Mädchen wie Dorothea nicht gewinnen, sondern nur zerbrechen und vernichten kann, dieser Zigeuner, in dem kaum eine Ahnung aufdämmert, daß Dorothea mehr ist und zu geben hat, als ein schönes und williges Modell, steht nicht einmal mit gleichem, geschweige denn mit höherem Recht der wohlgeordneten platten Philisterwelt gegenüber. Wenn in der That die moderne Kunst ihre Jünger nicht tiefer beseelte, als Herrn Heinrich Verheißer, so stünde es schlimm um den Vorrang, den sie beanspruchen. Die Wahrheit ist, daß der Dichter ein ganz anderes Ideal von Künstler in der Seele trägt, als er im Schöpfer der letzten Gotenschlacht hinstellt und sich der Forderung, die neueste Genialitätsfratze zu spiegeln, nur anbequemt hat. In der Seele eines wirklich schöpferischen und bedeutenden Menschen, auch wenn er den Modernen angehört, eines Menschen, der Macht über die widerstrebende Welt und über ein Mädchen wie Dorothea Pfeiffenberg erlangt, sieht es denn doch anders aus, als Wildenbruch der jüngsten Berliner Gesellschafts-Decadence und Lebensphilosophie zu Liebe glauben machen will.

Dennoch verrät „Eifernde Liebe" immer noch mehr von der eigentlichen Innerlichkeit und der Weltanschauung Wildenbruchs, als die Sensationserzählung „Das wandernde Licht". Die Darstellung läßt an Spannung nichts zu wünschen übrig und dem Problem läßt sich eine gewisse Neuheit nicht absprechen. Der junge schlesische Baron Eberhard von Fahrenwald lebt mit einem alten Diener Johann in düsterer Einsamkeit im Schloß und Park seiner Väter. Er gilt als wahnsinnig und der Diener Johann bewacht ihn als wahnsinnig. Er selbst trägt das Gefühl in sich, daß er dem Wahnsinn entgegentreibe und möchte dem dunkelen Abgrund entrinnen. Der Instinkt seiner im innersten Kern noch gesunden Natur lehrt ihm, daß die Isolierung, die trostlose Abgeschiedenheit, in der seine Tage verinnen, Gift für ihn ist. Er geht nach Breslau, sucht hier geselligen Verkehr, ohne die starre Rinde, die über seinem Wesen liegt, sprengen zu können. Da lernt er ein junges Wesen, ein armes Fräulein Anna von Glaßner kennen, die in großer Dürftigkeit und Zurückgezogenheit im Hause unbemittelter Verwandten lebt. Die schüchterne Teilnahme, die sie ihm zeigt, erweckt verlangende Neigung in ihm — er hofft sich zu retten, indem er sie glücklich,

macht, sie aus ihrem armseligen Leben heraushebt und trägt. Die leidenschaftlichen Bitten und die rührend zarten Rücksichten des unglücklichen Mannes, flößen dem jungen Mädchen den Mut und die selbstlose Liebe ein, es mit ihm zu wagen. Sie hält treulich an dem Verlobten fest, obschon etwas Gewaltsames, seltsam Gespanntes in seinem ganzen Verhalten bleibt, sie läßt sich auch durch die drohenden Warnungsbriefe, die sie empfängt, nicht abschrecken. Die Warnungen kommen von dem unheimlichen alten Johann, der mit stiller Wut seine Ohnmacht erkennt, die Verlobung und Heirat seines Herrn zu hindern. Er versucht aus der Rolle des unterwürfigen Dieners in die des gewaltthätigen Irrenhauswärters hinüberzuspringen: „Gnädiger Herr dürfen nicht heiraten. Ein Arzt hat mir gesagt, der jetzt tot ist, wenn gnädiger Herr heiraten, werden gnädiger Herr jemand umbringen!“ Da hat Baron Fahrenwald eine gesunde Anwandlung, daß er den Druck des unheimlichen Alten von sich abschütteln, ihn wegschicken müsse, da aber auch Anna für ihn bittet, behält er ihn dennoch. Das düstere alte Schloß, in dem er haust, wird aufgeschmückt, Eberhard Fahrenwald überschüttet seine Braut mit allen Gaben, Anna blüht ihm täglich reizender entgegen und so geschieht das Natürliche, daß der jugendliche Mann, der noch nie ein Weib vor Anna berührt hat, eines Tages vom Sturm seines Blutes übermannt wird und das junge Mädchen wild in seine Arme schließt. Als ihre Bestürzung darüber ihn zur Besinnung ruft, gelobt er Anna und sich selbst, daß niemals eine solche Stunde wiederkehren soll, denn er hält seine Leidenschaft für eine Regung des Wahnsinns. Und so lebt er, nachdem er die Geliebte als sein junges Weib in sein Schloß geführt hat, neben ihr hin, saugt den Sonnenschein, den ihr Wesen über ihn strömt, in seine Seele und kämpft in ruhelosen Nächten mit seinem Verlangen nach dem geliebten Weibe. Immer verzweifelter, schwerer wird der Kampf, den der unglückliche Mann in sich zu bestehen hat, er sieht nicht, daß es die unheimlich lauernde Überwachung durch den alten Johann ist, die auf seinem Dasein lastet. Der Kampf, den er mit sich selbst besteht, reibt seine Kräfte auf. Eines Nachts treibt es ihn, den Willenlosen, Traumwandelnden in das Zimmer seiner jungen Frau, die, aus dem ersten Schlaf emporschreckend, bei seinem Anblick glaubt, daß der gefürchtete Wahnsinn ihres Gatten zum Ausbruch gekommen sei, vor ihm flüchtet und im Bibliotheksaale ohnmächtig zu seinen Füßen zusammenbricht, ohne sich bewußt geworden zu sein, was eigentlich geschehen ist. Zerbrochen und vernichtet, fällt der Baron nun dem alten Diener in die Hände, der in seiner gewohnten Weise die Fürsorge übernimmt, ihn zur Ruhe zwingt und ihn einschließt, dann aber hinabstürzt, um nun seinerseits in der fessellosen Wut des echten Wahnsinns über Anna herzufallen, die er zu seiner höchsten Genugthuung von seinem Herrn erschlagen glaubt. Er findet sie nicht mehr im Bibliotheksaale, „aber tot muß sie sein! Muß sie sein! Lebendig aus 'm Haus laß ich sie nicht! Laß ich sie nicht!“

Der Alte zertrümmert in seiner Tobsucht Spiegel, haut in Annas Bett hinein, schleppt die gepolsterte Rolle aus diesem Bett, die er für die tote Baronin hält, in den Park hinunter und verscharrt sie in einer Grube; Anna, die von all dem Entsetzlichen, was sie mit angesehen hat, völlig hilf- und besinnungslos geworden ist, läßt sich von ihrem aus dem Dorf stammenden Kammermädchen Franzel in die Hütte von deren Eltern bergen und flüchtet dann nach Breslau zu ihren armen Verwandten zurück. Der alte Johann aber hat nun die volle Herrschaft über den unglücklichen Fahrenwald erlangt, er schmettert dessen verwirrte Fragen nach seiner Frau mit sicherer Brutalität nieder. Der Baron sucht jeden Abend von Zimmer zu Zimmer die verschwundene geliebte Frau, die ganze Umgegend weiß, was das wandernde Licht im Schloß von Fahrenwald bedeutet und daß der brave, alte Johann immer wieder mit notwendigem Zwange dem ruhelosen Suchen und Nichtfinden ein Ende macht. So vergeht Tag auf Tag und ein Abend nach dem anderen, bis endlich eines Tages Frau Anna in Breslau einen Bericht ihrer Franzel über die Zustände im Schloß erhält und ihre Flucht vor ihrem kranken Manne plötzlich im anderen Lichte sieht. Rasch entschlossen fährt die junge Baronin eines Morgens nach dem Schlosse zurück, langt am Mittag an, Eberhard von Fahrenwald sitzt wie gewöhnlich, vom alten Johann überwacht, in der Allee des Parkes, fährt mit einem jauchzenden Aufschrei empor, als er Anna erkennt, im gleichen Augenblick aber sieht auch der Diener die vermeintliche Tote, im wahnsinnigen Haß stürzt er ihr entgegen, um sie nun wirklich zu erschlagen — Eberhard ihm nach, um sie zu retten. In dem entsetzlichen Kampfe mit dem brüllenden Tobsüchtigen, den er schließlich überwältigt und zu Boden schmettert, während Anna Feldarbeiter heranruft, die den Überwundenen fesseln und in sicheren Gewahrsam bringen, weicht mit einem Schlag der furchtbare Druck von der Seele des Barons, es kommt ihm zum Bewußtsein, daß nicht er, sondern sein Diener und Wärter wahnsinnig gewesen ist. Und mit dieser Erkenntnis verwandelt sich die Welt um ihn, er hat sich selbst gewonnen, die Liebe zu dem mutigen jungen Weibe muß alles andere vollenden, er reist mit Anna in die Welt hinaus und kehrt als genesener und glücklicher Mann auf seine Güter heim.

In dieser Erfindung und Ausführung kommen alle Elemente zu Recht, die nach der Auffassung der „Modernen" dem Roman von heute nicht fehlen dürfen: die allmähliche Enthüllung eines dunkelen Geheimnisses, das Hereinspielen schwerer psychischer Krankheiten, die Mitwirkung kranken Blutes an den Geschicken des Helden, die Bedeutung der sexuellen Regungen im Leben. Wer möchte sagen, daß irgend eines dieser Elemente von der poetischen Darstellung auszuschließen sei? Doch so wie sie hier im Vordergrund stehen, gewaltsam aufgeboten und verbunden, die Handlung und Charakteristik mit grellen Unwahrscheinlichkeiten, ja Unmöglichkeiten beherrschend, erwecken sie den Eindruck, daß der Dichter auf ein Stück seiner selbst Verzicht leistet, um

den Launen des Tages zu entsprechen. Dem Laien wird es immer unglaublich dünken, daß Fahrenwalds als ungeschwächt bezeichneter Verstand sich nicht früher gegen die harte Tyrannei des Wahnsinnigen auflehnt. Doch auch wenn ein ganzes Kollegium von Irrenärzten bestätigte, daß der Vorgang möglich sei, so würde die Bevorzugung just dieser pathologischen Erscheinungen, vor den in den Bereich des klaren Willens (oder dessen, was wir so nennen und was die Poesie immer als Willen darstellen müssen wird) fallenden, als eine Konzession des Dichters an die krankhaften Neigungen der Zeit zu gelten haben. — Der dritte Roman Wildenbruchs „Schwesterseele" scheint freilich einfacher und unmittelbarer aus dem Leben des Dichters geschöpft als „Eisernde Liebe" und „Das wandernde Licht" — doch auch seine bis zum Trivialen selbstgefällige und die persönlichen Schicksale und Berufsleiden eines jungen Dramatikers zur Weltwichtigkeit aufbauschende Darstellung steht sichtlich unter dem Druck der Tagesanschauung, die wieder einmal das Verhältnis des Künstlers zur Welt und der Welt zu den künstlerischen Bestrebungen in neuem Lichte sieht. Nicht das subjektive Bedürfnis, das innere Muß hat diese einfache Geschichte so in die Breite getrieben, sondern die Mode, die jede Episode zum Epos wandeln möchte, hat die falsche Feierlichkeit in der Wiedergabe von Vorgängen und Konflikten veranlaßt, die in humoristischem Lichte viel glücklicher wirken würden.

Nur eine sehr lebhafte, rasch angeregte und gestaltende Phantasie vermochte mit so viel Erfolg in so wechselnde, dem Dichter ursprünglich fremde Empfindungs- und Darstellungsweisen einzutreten. Aber diese Möglichkeit wirft rückwirkend ein Licht auf Ernst von Wildenbruchs so ungleiche dramatische Thätigkeit, auf die eigentümliche Erscheinung, daß der Dichter einerseits am Bestreben festhält, große Vorgänge und Gestalten der vaterländischen Geschichte dramatisch zu verkörpern und auf der anderen Seite Fühlung mit litterarischen Richtungen sucht, für die alle Vergangenheit schlechthin wertlos und abgethan ist. Sie hilft die Bereitwilligkeit erklären, mit der er ebenso zu raschen Änderungen des Ganges und Schlusses seiner Werke verschreitet, als sich an das dramatische Experiment hingiebt. Im Gegensatze zu den Dramatikern, denen der dramatische Gedanke ihrer Schöpfungen als das ausschlaggebende gilt, erscheint Wildenbruch die theatralische Verkörperung dieses Gedankens derart als das Wichtigste, daß er um dieser und ihrer Wirkung willen, wohl auch einen Teil des dramatischen Gedankens opfert. Er selbst sagt freilich (im Vorwort zu seinen „Karolingern"): „Erst wenn der dramatische Dichter als Zuschauer unter Zuschauern die eigenen Gestalten an sich vorüberwandeln sieht, ist er in die perspektivisch richtige Entfernung von seinem Werke gerückt, um prüfen zu können, ob sein dramatischer Gedanke im stande gewesen ist, sich einen dramatischen Leib zu schaffen; das eigene Werk löst sich von ihm los und tritt ihm wie ein fremdes gegenüber, und je mächtiger der in ihm treibende dramatische Instinkt ist, um so

energischer wird diese Loslösung sich vollziehen. — Mit der Stunde der Aufführung, mit welcher das Publikum das Werk des Dramatikers für beendet hält, beginnt daher für letzteren, vorausgesetzt, daß er sich nicht am eigenen Werke berauscht und daß er ein nicht nur für kurze Augenblicke blendendes, sondern auf fernere Zeiten hinauswirkendes Gebilde zu schaffen sich bestrebt, die eigentliche Thätigkeit, denn mit dem Bewußtsein von den Unzulänglichkeiten seiner Schöpfung wird ihm gleichzeitig das unabweisliche Bedürfnis geboren werden, nachbessernd in das eigene Werk zu greifen, um alles, was an dramatischer Wirkungsfähigkeit in seiner Erfindung schlummert, zu nachdrücklichstem Leben hervorzurufen. Dieses Bedürfnis erscheint mir als ein so entscheidendes Merkmal wahrhaft dramatischer Begabung, daß ich nicht anstehe, zu behaupten, daß aus dem Maße der Schonungslosigkeit, mit welcher der Dichter sein eigenes Gebilde wieder und immer wieder in die umgestaltenden Hände nimmt, ein unmittelbarer Rückschluß auf das Maß seiner dramatischen Fähigkeit überhaupt gezogen werden kann. Durch das Gesagte hoffe ich den Einwendungen derer begegnet zu sein, die geneigt sein möchten, dem Dichter dieses unaufhörliche Ringen mit seinem Stoffe als Schwäche auszulegen. Diejenigen, welche so urteilen, befinden sich im Irrtum: es ist nicht Schwäche, denn nur derjenige, der das Feuer des Prometheus in seiner Hand empfindet, darf es wagen, die eigenen Gestalten zu vernichten, um neue, bessere an ihre Stelle zu setzen."

Das alles ist jedenfalls höchst charakteristisch für einen Dichter, der der Wirkung der Einzelscene in seinen Dramen die entscheidende Bedeutung beilegt und die theatralische Kraft jeder Scene über die dramatische Logik und die psychologische Wahrheit des ganzen Dramas setzt. Natürlich hat Wildenbruch völlig recht, wenn er dem echten Dichter die Fähigkeit und den inneren Drang zuspricht, jeder Schöpfung die höchste, seiner Gestaltungskraft erreichbare Vollendung zu geben, und noch mehr Recht, wenn er behauptet, daß sehr tiefreichende Mängel eines Dramas oft erst nach der Aufführung, ja nach einer Reihe von Aufführungen, ersichtlich werden. Gegen die von innen heraus notwendigen Umgestaltungen, die energischere und überzeugendere Verkörperung der dramatischen Idee, läßt sich sicher nichts einwenden. Aber selbst Berthold Litzmann, der in seinem Buche „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart" für Wildenbruch entschieden eintritt, spricht aus, daß nicht das das Bedenkliche sei, daß der Dichter sein fertiges Werk radikal umgestaltet, die weiche Thonfigur wieder in einen Klumpen zusammendrückt und etwas Neues macht, sondern daß er den Rumpf und den Kopf beibehält und an den Gliedmaßen herumzubasteln beginnt, „und zwar nicht nur in der Weise, daß er das äußere Scenengefüge willkürlich umgestaltet, sondern, daß er auch in die Gestalten des Dramas neue, fremde, unorganische Züge hineinbringt, die zu der ursprünglichen Konzeption nicht stimmen." Immer und überall liegt dieser Neigung des Dichters nicht

die höhere künstlerische Einsicht, sondern die Konzession, die Neigung zum bloß theatralisch Wirksamen zu Grunde. Wie in seinen Romanen und Novellen die glänzende Ausführung der Situation den Empfindungsgehalt und die innere Sicherheit der Lebensanschauung weit überwiegt, wie er auch dort nur allzuempfänglich für die Einflüsse der geistigen Mode, der Tageslaune ist, so handelt es sich auch bei dem Dramatiker Wildenbruch offenbar um eine reiche, gewaltig eindrucksfähige Phantasie, der das entsprechende Gegengewicht an Energie der Leidenschaft, an Konsequenz der ethischen Überzeugung fehlt. Freilich in einem Punkte hat der Dichter die höchste Leidenschaft und die unerschütterlichste Überzeugungstreue in die Wagschale zu legen, aber so urecht, wuchtig und überwältigend sein vaterländisches Pathos ist, es zeigt sich doch ein für allemal unmöglich, an der vaterländischen Erde und den Trägern der vaterländischen Krone auf Tod und Leben festzuhalten und alles andere der Willkür und Verworrenheit des Augenblickes zu befehlen. Gährt die Zeit, wanken die Grundfesten alles Daseins, gehen neue Forderungen und Empfindungen durch die Gesellschaft, so darf sich der Dichter nicht dagegen verschließen, seine Nüstern müssen jedem Odem des Lebens offen sein, aber in seiner Seele muß Licht und Nacht geschieden bleiben. Nichts Menschliches soll ihm fremd sein, keiner der Übergänge von gut zu böse und von böse zu gut soll seinem Blick entgehen, aber fühlen und offenbaren muß er, was leben, was vergehen soll, seine dichterische Weltanschauung muß die Feste der Genesis sein, die das Wasser unter der Festen vom Wasser über der Festen scheidet. Nun will ohne Zweifel Wildenbruch nichts besseres und nichts anderes, aber es ist ein gefährlicher Irrtum, mit dem patriotischen Pathos allein über die wilden und dämonischen Gewalten der seelischen und sinnlichen Anarchie siegen zu wollen. Der dramatische Dichter hat es härter als jeder andere Poet zu büßen, wenn seine Gestaltungskraft, seine überzeugende Empfindungsgewalt irgendwo hinter der Lebendigkeit und Darstellungslust seiner Phantasie zurückbleibt.

Gewiß dürfen Wildenbruchs dramatische Dichtungen nicht über einen Kamm geschoren werden. Aber unleugbar ist es ihre gemeinsame Eigentümlichkeit, daß beinahe durchgehend ihre Expositionen, ihre ersten Akte den stärksten Reiz und die tiefste Wirkung haben. Auch das ist ein Beweis mehr für das Übergewicht scenischer Phantasie über die Führung der Handlung, die Entfaltung der Charaktere und die schließliche Katastrophe. Man erinnere sich an die ersten Akte der „Karolinger", des „Fürsten von Verona", des „Mennoniten", des „Christoph Marlow", des „Neuen Gebotes" und der „Quitzows", und man wird zugeben müssen, daß, welche Vorzüge auch in den späteren Akten dieser Dramen sich kundgeben, doch das frischeste Leben, die fesselndste Anlage, die glücklichste Stimmung immer in die ersten Akte gedrängt sind. Die Mannigfaltigkeit der scenischen Gruppierung, die Kunst und Kraft, den Zuschauer und Hörer in die Mitte des Stoffes zu

versetzen, das ergreifende Anschlagen der Töne, die das Werk durchhallen sollen, alles das erscheint in diesen Dramen grundverschiedenen Stoffes und Stiles unvergleichlich. Wäre es möglich, einen Dramatiker nur nach anziehenden und ergreifenden Expositionen zu beurteilen, so müßte Wildenbruch auf diese ersten Akte hin als einer der gestaltungssichersten Dramatiker angesehen werden, wie er einer der phantasiereichsten bleibt.

Aber von den „Karolingern" und dem „Harold" angefangen, bis zur Doppeltragödie „Heinrich und sein Geschlecht" wiederholt sich durch die ganze Reihe der Wildenbruchschen Dramen die Erscheinung, daß die Begründung und Durchführung der Haupthandlung, die scharfe Folgerichtigkeit der Charakteristik Lücken zeigt oder hinter die Wirkung der Episoden zurücktritt. Die dramatische Knappheit, die Gewalt der aus den Anfängen mit eherner und unausweichbarer Konsequenz erwachsenden Ausgänge schwebt dem Dichter wohl als Ideal vor. Da er jedoch darauf ausgeht, jeder Scene die größtmöglichste theatralische Wirkung zu sichern, so schafft er, wie fast alle Dramatiker mit unruhiger Phantasie und starken theatralischen Neigungen gethan haben, Schauspiele im Schauspiel, läßt episodische Scenen und Figuren zu einer ablenkenden und verwirrenden Bedeutung emporwachsen und kümmert sich um die Wahrscheinlichkeit von Vorgängen, die einen sicheren Effekt versprechen, nicht allzuängstlich. Je nach dem Stoff ist dieses Vordrängen der theatralischen Effekte vor die dramatischen stärker oder schwächer, aber in keinem der Dramen fehlt es ganz und hängt offenbar mit dem Verlangen des Dichters nach der möglichsten Spannung und Befriedigung des Theaterpublikums zusammen. Und wenn Litzmann in den schon angezogenen Vorlesungen über „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart" meint, daß dies Fehler seien, „die ein verständiger Mann, der sich sagt, der Hauptzweck des Dramas ist, von der Bühne durch die Aufführung zu wirken, nicht allzu pedantisch rügen und dem Dichter aufmutzen soll. Es sind Fehler, die der Dichter mit verhältnismäßig geringer Mühe ausmerzen könnte, und die zudem aufgewogen werden durch die ungeheure Frische und Beweglichkeit der Handlung," so ist eben die Frage, ob sie wirklich leicht auszumerzen sind. Wer wird Litzmann nicht völlig beistimmen, wenn er ausruft: „Ich muß jedenfalls sagen, mir ist ein Drama lieber, das in jeder Scene dramatisches Leben hat, wenn auch zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, als ein korrekt sauber ausgefeiltes Produkt des klügelnden Verstandes, in dem alle Nieten und Verzahnungen in Ordnung sind, das aber weder Thränen ins Auge, noch Lust in die Seele zu locken weiß," und dennoch muß unterschieden werden, was äußere Unwahrscheinlichkeiten sind, die mit einiger geschickten Überlegung oder mit einem geringfügigen Opfer an theatralischem Glanz beseitigt werden können, was innere, die schon in die Seele des Dramas eingreifen. Mit der allzu geschmeidigen theatralischen Phantasie des Dichters und seiner Besorgnis, das Publikum

durch tragische Konsequenz zu erkälten, hängt es sicher zusammen, daß Wildenbruch vielfach bemüht ist, die tragische Schuld herabzumindern oder zu verdunkeln, die Helden der Verantwortung zu entkleiden und dadurch die gewaltige Wirkung der Einfachheit gefährdet. Wenn im „Harold" der Eid, den der Sachsenfürst leistet, künstlich auf einen wesenlosen Schein reduziert wird, anstatt ein unbedingter, bindender, schwer auf der Seele lastender zu sein, den Harold gleichwohl um Englands und seines Volkes willen bricht, wenn im Trauerspiel „Der Mennonit" Reinhold nach allem, was vorgegangen ist, an dem Zweikampf mit dem Franzosen durch äußere Gewalt gehindert wird, wenn im „Christoph Marlow" der Dichter, der im ersten Akt um der Ruhe Leonorens willen seinen Tod berichten will, dann doch mit der Sophistik einer Leidenschaft, die nicht mehr echt ist, das bethörte Mädchen in sein wildes Leben hineinreißt und sie im bitteren Augenblicke seiner Niederlage als Dichter grausam von sich stößt, weil auch sie glaubt, daß er „Romeo und Julie" gedichtet habe, wenn in „Väter und Söhne" der junge Heinrich Bergmann nur als halb bewußtloses Werkzeug seines Vaters an der verräterischen Übergabe von Küstrin und der Rache an dem alten Ingersleben teilnimmt, wenn in den „Quitzows" Dietrich Quitzow durch das voraufgegangene Bündnis mit den Berlinern und den feierlichen Auftrag im Namen Berlins zu sprechen, gewissermaßen zu seinem wilden Widerstande gegen den neuen hohenzollerschen Markgrafen berechtigt wird — so ist das eine Folge von Motiven, von denen allen keines zu verwerfen ist, die aber alle mehr oder minder den verwandten Zug zeigen, die Teilnahme der Zuschauer nicht unter die Linie herabgleiten zu lassen, bis zu der moderne Zuschauer und Hörer in der Regel dem dramatischen Helden ihre Teilnahme und ihr Verständnis zu bewahren pflegen.

Der theatralische Blutstropfen in Wildenbruchs Talent bewährt sich auch in seiner Neigung zur schwungvollen Rhetorik. In der ganzen Reihe der Tragödien und Dramen des Dichters pulst die Jugendlust am klangvollen Wort, der Fülle des leidenschaftlichen Ausdruckes. Auch hier möchte man zunächst wieder an seine lyrisch-epischen Gedichte, an das zum Deklamationsparadestück gewordene „Hexenlied" und anderes erinnern, um klar zu stellen, daß die Natur des Dichters selbst der knappen Begrenzung der Schilderung, der epigrammatischen wortkargen Sprechweise widerstrebt, daß er auch da, wo kein Zwang und Drang der Scene stattfindet, von rednerischen Mitteln reichlich Gebrauch macht. Man muß der Begeisterung und dem seelischen Schwunge schon sehr feind sein, um hier überall nur unwahres Pathos, aufgebauschtes Wort zu hören. Selbst Otto Ludwig, dem die Wahrheit, die Natürlichkeit, der poetisch-tragische Gehalt höher als alles stand, leugnete sich doch nicht, daß überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären, im Drama ausgesprochen werden müßten. „In der

Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ausgesprochen; Shakespeare läßt das Ganze laut werden. Und es bleibt kein anderes Mittel, als das Shakespeares. Bloße Geberden des Schauspielers thuen es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuten, die Pausen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie selbst das abstrakte Denken mit Bildern zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig." (Otto Ludwig, Studien und kritische Schriften. Bd. 1, S. 137.) Soweit Wildenbruchs Pathos diesem Naturgesetz des Dramas entspricht, ist es unsinnig und unwürdig zugleich, ihm den Vers und die bildliche Kraft seiner dramatischen Sprache zum Vorwurf zu machen. Soweit aber der rhetorische Vollklang der einzelnen Momente, die der Situation nicht entsprechende lyrische Breite lediglich der theatralischen Überlieferung entstammt, und mit dem Zuge des Dichters zum Theatralischen zusammenhängt, wird sie natürlich vom schon ausgesprochenen Tadel getroffen. Im Grunde ist auch Tadel nicht das rechte Wort, es ist vielmehr ein Bedauern, daß wir aus dem Zwiespalt der dramatischen Talente, die der realen Bühne allzu gleichgültig gegenüberstehen und derer, die sich allzu abhängig von ihrer Überlieferung machen, nicht herauszukommen scheinen.

Von geringer Bedeutung ist es dabei, daß Wildenbruch in den späteren Hohenzollerndramen eine traditionelle Schranke, die der fünffüßigen Jamben, durchbricht und den scheinbar volkstümlicheren gereimten Vers des Hans Sachs und freilich auch einiger Scenen des „Faust" einzubürgern versucht. Im ersten und besten dieser Hohenzollerndramen, den „Quitzows", hat er mit dem Wechsel charakteristischer Prosa und des fünffüßigem Jambus noch alle seine Absichten zu verwirklichen vermocht, in den Dramen „Der Generalfeldoberst" und „Der neue Herr" tritt ein Vers an die Stelle, der, abgesehen von seinen sonstigen Vorzügen, nicht mit Naturnotwendigkeit aus dem Wesen der dargestellten Zeiten und Stoffe erwächst, wenn man so sagen darf, nur für einzelne Scenen stilgerecht ist. Just die Zeit des dreißigjährigen Krieges, die in beiden Dramen den historischen Hintergrund abgiebt, mit ihrer Mischung von Gravität und Barbarei, that sich etwas darauf zu gute, daß sie Wesen und Weise des sechzehnten Jahrhunderts hinter sich gelassen hatte. Wollte aber Wildenbruch nur den tagesüblichen Ruhm des „Bruches mit der Tradition" ernten, so hätte er sich erinnern sollen, daß immerhin in „Wallensteins Lager" eine Überlieferung vorhanden war. Sicher ist, daß der von ihm gewählte leichte und lockere Vers der lockeren Komposition, der Auflösung des Dramas in Bilder entspricht, die schwerlich seine letzte Absicht sein wird. Was heißt zudem in dramatischen Schöpfungen volkstümlich? Goethe wollte sich bekanntlich, wie er an Heinrich von Kleist schrieb, getrauen, auf jedem Jahrmarkt, auf Bohlen, über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken mutatis mutandis der gebildeten und ungebildeten

Masse das höchste Vergnügen zu machen. Und was der starke Satz ausdrücken soll, ist unwiderlegbar: die Empfänglichkeit für dramatische Dichtungen, namentlich großer, pathetisch-leidenschaftlicher Natur, hängt so durchaus von der Phantasie ihrer Erfindung und Gestaltung, von der Macht ihrer Motive, dem Leben ihrer Gestalten ab, daß daneben die Weise der Diktion kaum mitspricht. Die Wirkungen des Macbeth, Hamlet, Othello, König Lear, des Cäsar und Coriolan auf die Massen finden statt, ohne daß diese die Besonderheit der Sprache, die parenthetische Bilderfülle und die Steigerung im einzelnen wahrnehmen, der allgemeine Eindruck des Phantasievollen, Ungeheuren, von innen heraus Treibenden und überwältigend Leidenschaftlichen genügt vollkommen, und wo der Dichter dies erreicht, ist es schließlich eine untergeordnete Frage, ob er Jamben oder Trochäen, Reime oder Prosa schreibt.

Die Zahl der Wildenbruchschen dramatischen Dichtungen beträgt zur Zeit gerade achtzehn: „Die Karolinger“, „Harold“, „Der Fürst von Verona“, „Die Herrin ihrer Hand“, „Väter und Söhne“, „Opfer um Opfer“, „Der Mennonit“, „Christoph Marlow“, „Das neue Gebot“, „Das heilige Lachen“, „Die Quitzows“, „Der Generalfeldoberst“, „Der neue Herr“, „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“, „Die Haubenlerche“, „Meister Balzer“, „Der Junge von Hennersdorf“, „Jungfer Immergrün“. Das Urteil über diese lediglich auf ihre grundverschiedenen Bühnenschicksale stellen, hieße nicht auf Sand, sondern auf rollende Wogen bauen. Eine besser begründete, dem Dichter gerechter werdende Gruppierung ergiebt sich daraus, daß als die bedeutendsten, die Bürgschaft der Dauer in sich tragenden, gleichmäßig durchgeführtesten und in ihrer Weise ergreifendsten Dramen diejenigen erscheinen, in denen die Leidenschaft und das Pathos, die Wildenbruch am tiefsten zu eigen sind, die er keiner Konzession an den Tag, an die „reale Bühne“ und das Publikum opfert, die vaterländische Leidenschaft, das vaterländische Pathos mit dem besten Recht die stärksten Motive abgeben. Als zu dieser Gruppe gehörig möchten wir „Harold“, „Väter und Söhne“, „Die Quitzows“, in zweiter Linie „Der Mennonit“ und „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ ansehen.

Es ist wahr, daß „Harold“, der letzte angelsächsische König, der der hereinbrechenden normannischen Eroberung seine Brust entgegensetzte und auf dem Schlachtfeld von Hastings fechtend fiel, kein Stoff aus der brandenburgisch-preußischen oder deutschen Geschichte ist. Aber so eng möchten wir den Begriff der stärksten subjektiven Leidenschaft Wildenbruchs auch nicht gefaßt wissen. Über der ganzen Handlung schwebt die drohende Gefahr, daß das Reich der englischen Sachsen dem fremden Eroberer anheim fallen soll, und in Harolds Seele lebt die Wucht des Entschlusses diesem drohenden Schicksal für sich und sein Volk zu widerstehen. Daß er, von diesem Drange erfüllt, eine Schuld auf sich läd, erhebt den Untergang des angelsächsischen Helden erst zur Tragik, und als Achillesferse des Werkes haben wir schon

erkannt, daß diese Schuld allzusehr abgeschwächt wird. Doch wenn somit diesem Jugendwerke Wildenbruchs die höchste tragische Konsequenz und Wirkung mangelt, so zeichnet es sich anderseits durch eine sehr glückliche und warme Belebung, einen fortreißenden Zug der Haupthandlung aus, der weit zurückliegende Stoff wird durch den inneren Anteil des Dichters völlig nahegebracht. Dazu waltet im „Harold“ eine erquickliche, jugendliche Frische; die Neigung zum Theatralischen, die reiferen und mächtigeren Werken Wildenbruchs verhängnisvoll geworden ist, erscheint in diesem Trauerspiel noch durchaus unbewußt. Und das heroische Element, in dem der Dichter lebt, ist noch durch keinen Zweifel, keine Experimentierlust zersetzt, es wirkt, wo nicht dramatisch, doch poetisch und verschmilzt sich noch durchaus mit dem Drange einer reichen und beweglichen Phantasie.

Viel reifer, in gewissem Sinne mächtiger, aber auch viel reflektierter und stellenweise berechneter tritt uns das zweitgenannte Werk des Dichters gegenüber, das jedenfalls den besten, bleibendsten Schöpfungen der jüngsten Litteraturperiode zugehört. Der Dichter nennt „Väter und Söhne“ ein Schauspiel, jedenfalls ist es ein Schauspiel mit dem Hintergrund und der Nachwirkung einiger innerhalb der Handlung eingeschlossener Tragödien. Der vom Dichter erfundene Stoff lag hier für die Gegenüberstellung zweier ungeheuren Gegensätze so günstig wie möglich und nur darin unglücklich, daß ein Zeitraum von sieben Jahren die ersten Akte des Dramas von den späteren trennt. Immerhin ist das nur ein Anstoß für das Bewußtsein jener Gebildeten, die auch im „Macbeth“, in dem thatsächlich die Uhr der Zeit still steht, sich immer gegenwärtig halten, wie viele Jahre blutiger Herrschaft des Usurpators verflossen sind, ehe Malcolm und Macduff auf Dunsinan heranziehen. Die ersten Akte, die die schmachvolle Übergabe der Festung Küstrin nach der Niederlage von Jena und in der Nacht vom 1. November 1806 darstellen, spiegeln das Bild des alten sinkenden, die letzten, die die Erhebung von 1813 zum historischen Hintergrunde haben, das des neuen aufsteigenden Preußens im Schicksal zweier Familien. Der Kommandant von Küstrin, Oberst von Ingersleben, hat den in seinem Regiment dienenden Sohn des Dorfschulmeisters Bergmann mit Spießruten zu Tode peitschen lassen, der Alte ihm Rache geschworen, die er im Augenblick der Katastrophe des Staates endlich finden kann. Die Künste des Rachsüchtigen verführen Ingersleben, das kleine französische Belagerungskorps, das sich zeigt, für eine unüberwindliche Macht zu halten, der seine schlechtgerüstete Festung nicht widerstehen kann. Der Sohn des Obersten, Lieutenant Ferdinand von Ingersleben, eilt hinaus, um das Heer des Fürsten Hohenlohe zu finden, wird von dem jungen Heinrich Bergmann auf falsche Straße geschickt, auf der er den Franzosen in die Hände fällt. Schon im Gemüt bedrängt durch die scheinbar unvermeidliche Kapitulation der ihm anvertrauten Festung, erfährt Oberst Ingersleben noch, daß sein Sohn zu den siegreichen Franzosen

desertiert sei. Das ist mehr als er ertragen kann, er unterzeichnet die schimpfliche Übergabe und erschießt sich, seine Pflegetochter Adelheid, die Braut Ferdinands, in Verzweiflung über den Ausgang des Pflegevaters und die Schande des Geliebten hinterlassend. Der alte Bergmann jauchzt auf, er sieht den blutigen Schatten seines Wilhelm durch den Sturz der Ingerslebens und die Demütigung des barbarischen Soldatenstaates zugleich gesühnt. Daß sich im entscheidenden Augenblick sein Helfer bei dem finsteren Rachewerk, sein heißgeliebter zweiter Sohn Heinrich, innerlich schon von ihm abwendet, kommt ihm nicht zum Bewußtsein. Die Reue, die Heinrich Bergmann angesichts der Katastrophe im Ingerslebenschen Hause erfaßt, hat jahrelang Zeit zu reifen und nachzuwirken. Sie quillt zunächst aus der menschlichen Teilnahme am tiefen Leid der Pflegetochter Adelheid, aber sie wird im Laufe und unter der Last der Fremdherrschaft durch die erwachende Empfindung für das Elend des Vaterlandes vertieft und verschärft. Heinrich Bergmann ist Student an der neuen Berliner Universität und als solcher ein preußischer Patriot, in dessen Brust die Erinnerung an das, was er und sein Vater gethan haben, immer herber und schwerer wird. Es ist im Vorfrühling von 1813, wo das Stück wieder anhebt: Die Franzosen gebieten noch in Berlin, der alte Bergmann ist aus Haß gegen das preußische System noch immer einer ihrer Helfershelfer. Berlin ist schon durch die Kunden vom Yorkschen Korps und aus Ostpreußen bis zum äußersten erregt, die fremden Bedrücker ziehen die Zügel straffer als je an. In dieser Situation trifft der junge Bergmann, der zum französischen Kommandanten von Berlin beschieden worden ist, mit der unglücklichen Adelheid zusammen, die noch immer im Wahn steht, daß sich der Mann, den sie nicht aufgehört hat zu lieben, eines schnöden Treubruchs an seinem Lande und seiner Fahne schuldig gemacht habe. Erschüttert von ihrem Kummer offenbart Heinrich Bergmann, die eigene Ehre zur Sühne bietend, der Trauernden, daß Ferdinand von Ingersleben weder Verräter noch Deserteur ist, und als er erfährt, daß sich der junge Ingersleben in den Händen der Franzosen befindet, die ihn und seinen Vater beschieden haben, um festzustellen, daß ihr Gefangener der verfolgte Ingersleben sei, da erhebt sich seine Seele zum Entschlusse, den doppelt Bedrohten doppelt zu retten. Er tritt dem Vater, der seinen alten Haß bewahrt hat und den Sohn des gestorbenen Todfeindes nur zu gern den Kugeln des französischen Standrechtes überliefern würde, gegenüber und erzwingt das Schweigen des alten Schulmeisters durch die Drohung, daß er, Heinrich, sich selbst als französischen Spion angeben und dem Hasse der eigenen Landsleute preisgeben werde. Aus den Händen der französischen Häscher gerettet, fällt Ferdinand von Ingersleben in die eines preußischen Kriegsgerichtes, sein Name steht von der dunkelen Novembernacht 1806 her auf der Liste der ehrlosen Verräter. Nur ein Mensch vermag seine volle Schuldlosigkeit zu erweisen: Heinrich Bergmann bekennt,

alles Flehens und Sträubens seines Vaters ungeachtet, daß er selbst damals den jüngeren Ingersleben mit Bewußtsein in die Hände der Franzosen geschickt habe. Diese Gewissensreinigung bedroht ihn und seinen Vater mit Tod und Schande, die schlimmer ist als Tod; aber Ferdinand von Ingersleben, vom tiefsten Dank erfüllt, greift ein, erklärt, daß Heinrich Bergmann ihm der liebste Kamerad für den heiligen Befreiungskrieg sein werde, und weiß auch den alten Franzosenanhänger, Heinrichs Vater, vor der drohenden Volksrache zu schützen. In der Schlacht bei Großbeeren fällt Heinrich Bergmann an Ingerslebens Seite, er scheidet versöhnt und beglückt, daß er die Schuld seiner Jugend durch Gesinnung und That vollständig aufgewogen hat, daß er Ferdinand und Adelheid als ein glückliches Paar zurückläßt und mit seinem letzten Hauch selbst die Starrheit seines alten Vaters schmilzt, der bis dahin noch immer den Schatten seines Wilhelm zwischen sich und dem Vaterlande gesehen hat.

Bis auf die Schlußscene, die sich etwas nach theatralischem Tableau ausnimmt, ohne daß man zu sagen vermöchte, wie das Drama ohne sie zum inneren Abschluß gelangen könnte, verläuft das Schauspiel „Väter und Söhne“ mit vollkommener dramatischer Steigerung, die, von innen herauskommend, auch eine tiefere Wirkung hinterläßt, als die größere Zahl von Wildenbruchs Erfindungen. Die leidenschaftliche Hingabe an das Vaterland, die in Heinrich Bergmanns Seele selbst das vollberechtigte und im Grunde unausrottbare menschliche Gefühl überwindet, ist hier sehr glücklich in eine Zeit gelegt, in der der vaterländische Gedanke die Menschen über sich selbst hob. Der Gegensatz zwischen Vätern und Söhnen wächst ganz natürlich aus den Dingen hervor und ist in der großen Scene, in der Heinrich Bergmann dem alten Bergmann sein Innerstes enthüllt, von erschütterndster Gewalt. Die Geschichte jener Tage, die mit all ihren Prüfungen und Leiden noch nahe liegt, deren opferfreudige Erhebung aus ihrer Lyrik uns unmittelbar ans Herz spricht, wirkt wie lebendige Gegenwart, und in dem Empfindungskreise, der hier durchmessen wird, bewegt sich der Dichter durchaus frei und als er selbst. Die edle Leidenschaft, die dies Schauspiel wie mit warmen Blut durchströmt, verbindet sich aufs unlöslichste mit der phantasievollen Erfindung und Einzelausführung, die „Väter und Söhne“ auszeichnet.

Bei weitem nicht so hoch als dramatisches Werk, nicht so überzeugend in seinem Pathos steht das historische Drama „Die Quitzows“, das erste der Hohenzollerndramen Wildenbruchs, das die wüsten Zustände der Mark Brandenburg beim Eingang des fünfzehnten Jahrhunderts und unmittelbar vor dem Einzug der Nürnberger Burggrafen zum historischen Hintergrund hat. Die Voraussetzung, von der der Dichter ausgeht, ist eine specifisch preußische, er nimmt an, daß im Volke die lebhafteste Teilnahme an der Vergangenheit zu erwecken sei, wenn es nur gelinge, die tausend Fäden, die von der Gegenwart um vier und schon beinahe fünf Jahrhunderte zurück-

leiten, im hellsten Licht aufzuweisen. Er sagt selbst, daß die Reihe der Stücke, in denen er das mächtige Hohenzollerngeschlecht zum Mittelpunkt setze, „keine Werke für die Litteratur, sondern für das lebendige Volk sein sollen," nebenbei gesagt, ein völliger innerer Widerspruch, denn Werke, die für die Litteratur etwas Rechtes sind, sind es auch stets für das lebendige Volk, unsere größte neuere Dichtung, Goethes „Faust", läßt an echter Volkstümlichkeit alles hinter sich, was sich Volksdichtung benennt, und jene Abart der Popularität, deren sich die Romane von Rinaldo Rinaldini und Schinderhannes erfreuten, kann just dieser Poet gar nicht erstreben. In den „Quitzows" war er so glücklich, die erste wuchtige Wirkung des Auftretens und Eingreifens einer neuen historischen Macht, eines Fürstengeschlechtes, das wahrhaft mit dem Lande verwachsen will, um so lebendiger darstellen zu können, als die ersten Akte dieses Schauspiels den Jammer eines zertretenen, preisgegebenen Landes, einer wüsten mittelalterlichen Anarchie in höchst lebendigen, frischen Genrebildern und in dem verfehlten Versuche der Stadt Berlin, mit dem wilden Ritter Dietrich von Quitzow ein heilsames Bündnis einzugehen, lebendig vor Augen geführt haben. Die Motivierung der plötzlichen Hingabe und des allgemeinen Vertrauens zu dem ersten Friedrich von Hohenzollern, muß freilich schwach geheißen werden, in der That hat Friedrich am Schlusse des dritten Aktes noch nicht mehr gethan, als die schutzlose Frau und Tochter des von Dietrich Quitzow vergewaltigten Thomas Wins von Straußberg bei sich aufgenommen, aber die allgemeine Sehnsucht nach besseren Zuständen, die Unerträglichkeit der Gegenwart, die Friedrich von Hohenzollern in den Worten ausdrückt:

Nicht Menschen-Willkür, Gottes Wille schickt mich,
Des Gottes, der die Menschen-Thränen zählt.
Er sprach zu mir: Dies Land hat viele Herrscher,
Doch keinen Herrn — hat Richter, doch kein Recht.
Dies Land hat Äcker, aber keine Saat,
Hat Schwert und Lanzen, aber keinen Pflug!

erscheint dennoch von solcher Gewalt, daß die Vorgänge am Schlusse des dritten Aktes vollkommen glaubhaft werden. Das Mißliche für die Folge seiner Hohenzollerndramen lag darin, daß der Dichter prophetisch alles vorwegnehmen muß, wodurch die neuen Markgrafen sich von den bisherigen unterscheiden, daß sie Volksfürsten, Schützer der Arbeit und des Gedeihens Aller, strenge Walter des Rechts sind, wie es ihre Zeit versteht. Das Licht einer jahrhundertelangen Entwickelung fällt auf das Haupt des ersten Hohenzollern in der Mark — das ist Dichterrecht, aber dies Recht schließt die Wirkung fortgesetzter Wiederholungen aus. Das theatralische Element in den „Quitzows" zeigt sich hauptsächlich in den ersten Akten, den Scenen, in deren Mittelpunkt der Schmiedgesell Köhne Finke steht, der „schnodderige" Berliner, der das Herz immer auf dem rechten und das Maul oft auf dem

unrechten Flecke hat. Hier schließt sich Wildenbruch wieder einmal der naturalistischen Schule insoweit an, als er diese Scenen zu einem guten Teil mit dem Berliner Dialekt von heute ausstattet. Freilich wagt er weder Köhne Finke noch die Berliner Ratmannen genau wie Schulze und Müller vom Kladderadatsch reden zu lassen, er begnügt sich mit einer leichten Färbung von Dialekt, wie sie etwa in Goethes „Götz von Berlichingen“ vorhanden ist. Die Art, wie Wildenbruch seine Berliner in die „Quitzows“ einführt, ist andeutend, beinahe schüchtern. Wenn Fritze Belkow und Peter Stummel, die Stadtsoldaten von Berlin, ziemlich stark, die Ratmannen der guten Stadt eigentlich nur mit ein paar dialektischen Nachlässigkeiten, wie „is“ und „nich“ zu Platz kommen, ihre Töchter sich aber vollends auf ein paar eingeschaltete „man“ und dergleichen mehr beschränken, so ist das allerdings im naturalistischen Sinne nicht charakteristisch und echt, aber als Andeutung mags genügen und die Berliner selbst haben Berliner „Schneid“ und „Schnauze“ in den Quitzows nicht vermißt. Die vielangefochtene Zusammendrängung weit auseinanderliegender historischer Vorgänge in einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum, ist weit weniger anfechtbar, als das Nebeneinandergehen und Abwechseln einer Reihe von Vorgängen, die wohl einen inneren Zusammenhang haben, das große Bild der brandenburgischen Zustände lebendiger und farbiger gestalten, aber alle zusammen doch mehr eine Reihe locker verbundener Bilder, als eine geschlossene dramatische Handlung darstellen. Der Ausgang des Ganzen, der Brudermord des Konrad Quitzow und die Tötung des letzten Quitzow durch Dietrich Schwalbe, nimmt eine Wendung zum grell Theatralischen. Immerhin sind „Die Quitzows“ unter den Historien Wildenbruchs die glücklichste, wenn der Dichter auch nicht vermag, die Hauptteilnahme von den Berliner Bürgern, vom lustigen Köhne Finke und seiner Rieke auf die Titelhelden, die ungleichen Brüder Quitzow, hinzulenken.

Die Tragödie „Der Mennonit“ läßt die geschlossene Handlung nicht vermissen und rückt das Motiv des Konfliktes zwischen den Forderungen des Vaterlandes und eigenen Volkes und dem ererbten Einzelgeschick des Menschen dadurch in eine andere Beleuchtung, daß hier ein junger Angehöriger der Wiedertäufergemeinden in der Weichselniederung mit Sinnen und Seele aus der Stille und der Friedseligkeit seiner Sekte herauswächst. In natürlicher Leidenschaft wirbt Reinhold um ein Mädchen, das ihm versagt wird, um mit ihr den schlechteren Mann zu beglücken, der sich in der Gemeinde größeren Ansehens erfreut. Durch die Satzungen der Mennoniten der Geliebten beraubt, an der Bethätigung seines Mutes, am Duell gegen einen brutalen französischen Offizier verhindert, reißt sich Reinhold endlich von der Sekte los, mit der er innerlich nichts mehr gemein hat, leiht dem Aufruf Schills für den Kampf gegen die Franzosen Gehör und schickt sich an, die Waffen zu ergreifen. Aber seinen Glaubensgenossen ist es nicht genug, ihn

um sein menschliches Glück gebracht zu haben, sie wollen auch nicht dulden, daß er sich von ihnen scheidet, daß einer der Ihren ihre friedlich fügsame Herde bei den fremden Gewalthabern in Verruf bringt. Sie verraten Reinhold und überliefern ihn an die Franzosen, er wird abgeführt, um in Danzig erschossen zu werden. Er fühlt den Tod, den er so für das Vaterland erleidet, als eine Befreiung, besser tot, als in den Banden einer unerträglichen Genossenschaft, die die Wallung des Blutes, wie den höchsten Schwung der Seele nur zu ersticken weiß. — In diesem Trauerspiel ist das Pathos des jungen Reinhold, obschon dessen Vaterlandsglut aus der zertretenen Liebe emporschlägt, sicherlich echt, aber die Gegenüberstellung der mennonitischen Niedrigkeit ist ein falscher theatralischer Zug. Weil diese Sekte den Krieg und die Wehrhaftigkeit für sündhaft hält, weil sie nicht wie Reinhold zum Blutpanier der neuen großen Zeit empor schaut, braucht sie doch nicht in ihrer Gesamtheit knechtschaffen, verräterisch, dem Landesfeind mit besonderer Lust unterthan zu sein. Es wäre größer, echt dramatischer, wenn diese Eigenschaften in einem ihrer Glieder entwickelt würde, die anderen im Gegenteil alle ihre wahrhaften Tugenden entfalteten, die in dieser ehernen Zeit nicht ausreichen. In der grellen Schilderung der vaterlandslosen, weltscheuen Wiedertäufer kam zuerst die starke Bevorzugung des theatralischen Effekts vor dem echt dramatischen, in der Verwünschung der unkriegerischen Sektierer trat eine fast tendenziöse, sophistische Rhetorik, in der Gestalt des jungen Reinhold das, was man bei Wildenbruch oscillierende Charakteristik nennen kann, zu Tage. Die Vorzüge des Dramas halten trotzdem den Mängeln die Wage; die Leidenschaft und das Pathos auch dieses Jugenddramas sind eben des Dichters eigenste, stärkstentwickelte.

Das große Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ muß als eines der interessantesten Zeugnisse für die eigentümliche Stärke und Schwäche des Dichters angesehen werden. Auf zwei besondern Eigenschaften und ihrer Mischung haben die frühern Erfolge der Wildenbruchschen Dramen beruht, und beide Eigenschaften kehren in „König Heinrich“ und „Kaiser Heinrich“ in einer gewissen Verstärkung und Verdichtung und in besonders charakteristischer Mischung wieder. Das glühende Nationalgefühl und stolze vaterländische Pathos Wildenbruchs, das ihm überall Licht zeigt, wo deutsche Waffen, deutsches Wesen Siege erringen, überall Dunkel, wo irgend eine Macht der Welt die deutsche Macht gefährdet oder das deutsche Selbstbewußtsein demütigt, läßt den Dichter, aller Beendigung des Kulturkampfes zum Trotz, die Tage von Canossa als eine Schmach, den Eingriff Gregors in das deutsche Leben als eine unerhörte Bedrängnis selbständiger Entwicklung, die Aufhetzung des Sohnes Heinrichs IV. gegen den Vater als ein unsühnbares Verbrechen empfinden. Er jauchzt bei der Rache gleichsam auf, die dann Heinrich V. an Papst Paschalis und seiner Klerisei nimmt. Das alles ist echt aus dem Herzen geboren, gleichviel ob es den einen gefällt und den

andern mißfällt. Neben dieser auch in den Heinrichdramen und ihren größten Scenen wirksamen Leidenschaft ist die von jeher stärker auf den theatralisch wirksamen, das Auge und die Sinne fesselnden scenischen Aufbau einer Handlung, als auf die logische und lebenswahre Entwicklung, Steigerung und Durchführung, auf warme und charakteristische Belebung den Menschengestalten gerichtete Phantasie auch in der Doppeltragödie wieder stärker fühlbar als für deren bleibenden Wert gut ist. Heinrich IV. ist recht eigentlich ein Stoff, der nur in den kühnsten und größten Zügen verkörpert werden kann, der weltgeschichtliche Überreichtum der Vorgänge und die Wiederholungen der zu dieser Zeit miteinander ringenden Gegensätze fast in jedem Einzelleben fördern und hemmen zugleich die dramatische Gestaltung. Muß man nun Wildenbruchs Dichtung unbedingt zugestehen, daß sie das Hauptserfordernis energischer Gedrängtheit im Auge hat und behält, so kann man doch starke Bedenken nicht unterdrücken gegen die wilden Sprünge, in denen die Handlung vorwärts eilt, um dafür gewisse große theatralische Bilder breit und farbensatt auszumalen. Das Talent, in mächtiger, kunstvoller Anlage den Anfängen seiner Dramen eine große, fesselnde Wirkung zu sichern, bethätigt sich sowohl im ersten Akt von „König Heinrich“ als namentlich in den in ihrer Art gewaltigen beiden ersten Akten von „Kaiser Heinrich“. Hier ist die Mannigfaltigkeit der scenischen Wirkung, die Kunst, die verschiedensten Töne anzuschlagen und in einen immer stärker anschwellenden Ton zusammenklingen zu lassen, hier sind Ausbrüche und Aufeinanderprall elementarer Leidenschaften, die immer erschütternd und fortreißend wirken. Ebenso aber treffen wir auch in diesen Dramen wieder auf den plötzlichen Tausch des großen und wahrhaft aus dem Innern der handelnden Gestalten wachsenden dramatischen Effekts mit dem malerisch arrangierten, dem rührseligen oder überhitzt rednerischen, auf die Unklarheit oder Unentwickeltheit zahlreicher Charaktere, die zu viel mithandeln, zu wuchtig und einschneidend sprechen, um als bloße Füllfiguren angesehen werden. An die Stelle der geistigen Spannung, die im Drama allein walten soll, tritt in ganz entscheidenden Scenen die materielle Spannung der Kulissentechnik, ein Verfahren, bei dem der Ausdruck des Bösen, des Furchtbaren gleichsam nicht durch die Mimik, die der Widerschein des seelischen Lebens ist, sondern durch grelle von der Seite her kommende Lichter erzielt wird. Wir würden weit ausholen und die Doppeltragödie Scene für Scene durchgehen müssen, um überall die Mischung des Echten, innerlich Gereiften und Nacherlebten und des theatralisch Äußerlichen nachzuweisen. Aber niemand, der die Tragödien sieht und liest, kann sich über die Mängel täuschen; die Psyche vieler, namentlich der weiblichen Gestalten, bleibt völlig dunkel, eine Figur wie Praxedis erscheint rein auf den alten Köhlerglauben des deutschen Publikums gestellt, jede widerspruchsvolle und ihre Widersprüche stark posierende Erscheinung für eine dämonische zu halten. Freilich wird die Berechnung auf

die scenische Wirkung den Dichter in den wenigsten Fällen getäuscht haben: er verfährt dabei mit so guter Kenntnis des Publikums, daß er, nach der Gegenüberstellung der beiden ringenden Mächte, des überreizten Königsbewußtseins in Heinrich IV. und des päpstlichen Weltbeherrschungsanspruchs in Gregor VII. (im ersten und zweiten Akt von „König Heinrich") das dramatisch größte Ergebnis des Zusammenstoßes: die Wirkung des Bannfluchs auf König Heinrichs Volk, den Abfall der Fürsten, das Verzagen der Massen, die Zerrüttung der Gemüter hinter die Scene zu legen und an ihre Stelle die Auseinandersetzung des Königs mit seinem ungeliebten und verkannten Weibe und eine darauf folgende Rührscene der mit den Weihnachtsbäumchen aufziehenden Kinder von Worms zu setzen wagt, die aus Kotzebues Requisitenkammer („Die Hussitten vor Naumburg") zu stammen scheint.

Alle diese Bedenken müssen und noch viele andre im einzelnen können geltend gemacht werden. Dennoch sind die nicht zu beneiden, die in Wildenbruchs „Heinrich" nichts besseres zu sehen wissen, als eine mit Sprachglanz aufpolierte Birchpfeifferiade. Die Parteisucht, die aus solchen Mißurteilen spricht, ist zum großen Teil schuld daran, daß ein Dichter wie Wildenbruch darin bestärkt wird, sich bei dem allgemeinen Schiffbruch unsrer ästhetischen Überzeugungen an die greifbare und feste Planke des theatralisch Wirksamen, des schauspielerisch, wo nicht poetisch Überzeugenden zu klammern. Der Beschuldigung, deklamatorisch zu sein, sucht er sich durch die Prosaausführung der Heinrichdramen zu entwinden, wobei dann freilich zu Tage kommt, daß auch in dieser Prosa, obschon sie gelegentlich epigrammatisch zugespitzt wird, etwas stark Deklamatorisches steckt.

Auf alle Fälle aber haben wir in „König Heinrich" und „Kaiser Heinrich" Tragödien vor uns, die von einer großen Absicht erfüllt sind, in denen von weltgeschichtlichem, noch heute wehendem Odem eine Leidenschaftsflamme höher getrieben wird, in denen soviel Phantasie, Situationsmalerei und Lebensgefühl, soviel interessante Charakteristik wenigstens in einigen Hauptgestalten vorhanden ist, daß sie ernstliche Teilnahme beanspruchen können. Die Erteilung des Schillerpreises an das Doppeldrama mochte daher unanfechtbar sein. Aber schlechthin unduldbar war es diese durch und durch dem Tage entstammenden Dichtungen, die auf Grund einer modernen Neigung, das Situationsdrama an die Stelle des Charakterdramas zu setzen, aufgebaut und ausgeführt sind, als Typen und als Sündenböcke der alten Kunst gegenüber der neuen zu betrachten! Gerade ihre Mängel sind es, die keine Muster bei der alten Kunst finden. Ihr Mangel an Logik, an innerm Gleichmaß der Ausgestaltung, an edler Einfachheit, ihr nervöser, zuckender, übersteigerter Ausdruck entstammt keineswegs der alten Kunst; in diesem Sinne wären ganz moderne Dichtungen wie Hebbels „Gyges und sein Ring", Hebbels „Nibelungen" oder Ludwigs „Makkabäer" weit eher Zeugnisse der alten Kunst als Wildenbruchs Heinrichdramen. Wenn alles

wahr wäre, was die naturalistisch-symbolistische Kritik gegen das preisgekrönte Werk erinnert hat, so bewiese es nichts gegen die Kunstanschauung, die die Welt als das Gebiet des Dichters ansieht und ihm die Freiheit zuspricht, nach Maßgabe seines Naturells und seines innern Dranges sein Stück Welt darzustellen.

Wo dieser innere Drang nicht zu Grunde liegt, nicht zum schwungvollen Wort kommt und (wie in den beiden Schauspielen „Der Generalfeldoberst" und „Der neue Herr") nur unvollkommen verkörpert wird, wo ausschließlich des Dichters erregbare und von keiner festen Anschauung vergeistigte Phantasie waltet, da empfangen wir den schon geschilderten widerspruchsvollen Eindruck. Es steht nicht anders: daß ohne das Element der Begeisterung, dem sich Wildenbruch vertraut, wir niemals eine mächtige volkstümliche Drammatik haben werden, und daß doch dies unentbehrlichste Element aller echten Poesie die wirkliche Gestaltungskraft eines Dichters nur durchglühen, nicht über ihr in Flammen zusammenschlagen darf. Die Dichtungen „Die Karolinger" und „Christoph Marlow" sind ohne Frage die phantasievollsten Wildenbruchs, in denen er die echt poetische Fähigkeit aus abgerissenen, verloren durch die Luft schwirrenden Fäden, ein Gewebe vollständig angeschauten Lebens zu schaffen, in ganz außerordentlicher Weise bewährt hat. Doch auch in diesen Dramen führt die Begeisterung zu einer Art Lyrismus oder deklamotorischen Stils, der gelegentlich nicht sowohl die Handlung aufhält als vielmehr die echte Sprache der Leidenschaft und die Schärfe der Charakteristik beeinträchtigt. „Die Karolinger" wie „Marlow" spiegeln je ein mächtiges Stück Welt, wenn sich trotzdem das Auf und Ab echt dramatischer und rein theatralischer Momente, wechselnder Steigerung der Scene auf Kosten der Logik und Straffheit der Gesamtschöpfung zeigt, so kann uns dies nach allem Erörterten nicht mehr Wunder nehmen. Beide Dramen beleben den dramatischen Konflikt, den sie darstellen, durch eine außerordentliche Fülle der Gestalten, von der alten dramatischen Technik, die sich mit Spieler und Gegenspieler und deren Vertrauten begnügten, will Wildenbruch nichts wissen. Doch stellt sich dabei immer heraus, daß ganze Gestaltengruppen Spieler und Gegenspieler werden. In den „Karolingern" verschlingen sich die Haustragödie im Kaiserhause des großen Karl, der Kampf zwischen den Söhnen Ludwigs des Frommen aus erster Ehe und der zweiten Gemahlin des alten Kaisers Judith, die für ihren Sohn Karl eine Krone erlangen will, mit der Rachetragödie, in der der Maure Abdallah gegen den Grafen Bernhard von Barcelona spielt, der die Tochter seines ehemaligen Herrn, die junge Maurin Hamatelliwa, an sich gerissen hat, um sie schnöd wieder wegzuwerfen. Durch diese Doppelhandlung wird Graf Bernhard von Barcelona in den Mittelpunkt gerückt, zum eigentlichen Helden der Tragödie erhoben. Er allein ist es, der Judith und ihrem unmündigen Sohn Karl eine Partei schafft, der, indem er Judith mit seiner Leidenschaft

berückt und verführt, den Königen Ludwig der Deutsche und Lothar gefährlich wird, er allein hätte die Kraft, den Knaben Karl zum Frankenkaiser zu erhöhen und sich als dessen Major Domus oder — Nachfolger den Bau von Macht und Ehre emporzutürmen, von dem er gleich im Anfang der Tragödie träumt und dem zu Liebe er Hamatelliwa, obschon er sie von Barcelona bis Worms mit sich geschleppt hat, ohne weiteres aufopfert. Daß er sich mit dieser Aufopferung die Grube selbst gräbt, in der sein ganzer Ehrgeiz begraben wird, ist wohl wirksam, aber nicht tragisch im höchsten Sinn. Die letzte und stärkste tragische Erschütterung erwächst aus dem gegenwärtigen, nicht aus dem zurückliegenden Thun, aus dem Kern und Keim, der vor unseren Augen gelegt wird; die beiden Motive, aus denen der schließliche Sturz des Schuldigen hervorgeht, müßten daher viel enger in eins geschlossen sein, und da Abdallah, der Maure, nichts nach dem Kaiserhaus und dessen Ehre und Schmach, nichts nach dem Geschick des Frankenreiches fragt, sondern nur an Hamatelliwa denkt, so ist, da Bernhard schon in der ersten Scene Hamatelliwa aufgiebt, das Racheschwert geschliffen, ehe die Tragödie beginnt. Es liegt so nahe, daß die Wirkung unendlich mächtiger sein müßte, wenn Bernhard für die schöne Maurin noch Leidenschaft — wär's immerhin nur sinnliche Leidenschaft — fühlte, wenn er sich zutraute Hamatelliwa festzuhalten und die Kaiserin dennoch zu gewinnen, wenn er es vor der Katastrophe in der Hand hätte, die hündische Dienstfertigkeit Abdallahs bis zu dem Wendepunkt wirklich zu bewahren, wo er zwischen die Leidenschaft für die Maurin und die Ziele des Ehrgeizes gestellt, die auflodernde bedrohliche Eifersucht Hamatelliwas in ihrem Blute erstickt und nun erst die Rache ihres getreuen Sklaven herausfordert; es ist auch zweifellos, daß sich dann die Fäden der Handlung straffer zusammenschließen würden. So viel wir sehen können, wäre auf diesem Wege die schärfere dramatische Spannung, die tiefere Wirkung gewonnen und der theatralische Effekt um nichts gemindert worden, als daß etwa die Liebesbeteuerungen Bernhards an die Kaiserin Judith weniger lockend und berauschend klingen möchten.

In der Dichtertragödie „Marlow" müßte der innere und äußere Untergang des wilden Poeten viel fester in eins geschweißt und der Reichtum flutender innerer Empfindungen viel unbedingter in den dramatischen Vorgängen gespiegelt sein. Des phantasievollen Einsatzes der Tragödie in ihrem genialen ersten Akt haben wir bereits gedacht. Der fiebernde und wüste Ehrgeiz des Tamerlandichters erscheint hier durch den Schimmer von Heldentum geadelt, den Marlow als einer der Kämpfer gegen die spanische Armada erworben hat. Daß dieser von Leidenschaften, die außer seiner Kunst liegen, zur wildesten Glut angefachte Ehrgeiz das Auftreten eines Größeren, Shakespeares, dessen „Romeo und Julie" in Scene geht, nicht erträgt, daß er in seiner wilden Wut das Weib, die er entführt, entehrt hat, nun auch noch

zertritt, möchte als tragische Konsequenz seines ganzen dämonischen Wesens hingenommen werden, aber diesem inneren Untergang müßte der äußere Schlag auf Schlag folgen. Statt dessen schwelgt die theatralische Phantasie Wildenbruchs noch einen Akt lang in Rührscenen, die zum wilden dämonischen Charakter des Ganzen nicht passen wollen.

Gegenüber unsichern Experimenten wie „Die Haubenlerche“ und „Meister Balzer“ oder gar „Das heilige Lachen“ möchte man freilich fürchten, die Dinge lägen tiefer und Wildenbruch sei in die Seelenbedrängnis geraten, von der Wimar Knecht, der Pfarrer von Volkerode, der Held seines Schauspiels „Das neue Gebot“, so erschütternd Zeugnis ablegt, wenn er dem wohlgemuten, königstreuen Vogt Berthold von der Meersburg zuruft:

Schrei zu deinem Gott,
Daß er dich nie zu jener Stelle führe,
Wo Abgrund in des Menschen Leben ist.
Wo unsre Pflicht sich trennt von unsrem Herzen.

Die Gesamtthätigkeit des Dramatikers Wildenbruch mit all ihren Vorzügen und Mängeln, legt eigentümliche Betrachtungen über die unablässige Wiederkehr bestimmter Erscheinungen mitten im rastlosen Wechsel des Geschmacks, mitten in aller Verschiedenheit der litterarischen Perioden nahe. Fortgesetzt erneuert sich die Sprödigkeit der Bühne gegen eine Folge von Dramatikern, die sich vor allem dem Gesetz der dramatischen Wahrheit, der Naturtreue im höchsten Sinn, des selbständigen Innenlebens unterordnen, fortgesetzt erringen neben diesen eine Folge von Talenten, die sich dem theatralischen Brauch und vermeinten Bedürfnis fügen, weit größere augenblickliche Erfolge. Um wie viel ließ Zacharias Werner den unglücklichen Heinrich von Kleist, um wie viel der Dichter der „Griseldis“ und des „Sohnes der Wildnis“ seinen großen Landsmann Grillparzer hinter sich. Und doch unterliegt es keinem Zweifel, daß Kleist und Grillparzer zuletzt auch auf der Bühne die bleibenden, dauernd wirksamen Erscheinungen sind! Ernst von Wildenbruch steht zwischen den beiden Gruppen mitten inne, er trägt trotz seiner verhängnisvollen Neigung für das Theatralische, offenbar auch die Kraft in sich, die im echten Dramatiker lebendig ist, die sich aber nur da voll entfaltet und voll gedeiht, wo eine mächtige, fruchtbare Weltanschauung den unerschütterten Boden dieses Gedeihens abgiebt. Das Publikum wird allezeit, wie Friedrich Hebbel sagt, ein Feuerwerk, das gelingt, einem Gewitter vorziehen, das im Wetterleuchten verpufft. Wer aber das Zeug zum wirklichen Blitz und Donner in sich trägt, der sollte es niemals zum bloßen Feuerwerk verwenden, auch wenn alle Dramaturgen und kritischen Choragen eines ganzen Jahrzehnts nach Feuerwerken schreien.



Hermann Sudermann.



Hermann Sudermann.

Das ursprüngliche Bedürfnis jeder künstlerischen und wahrhaft poetischen Natur ist es, nach innerem Beruf frei und untendenziös zu gestalten. Über allen „Ismen“ steht die Phantasie und Gestaltungskraft des berufenen Dichters und muß anerkannt und gewürdigt werden, woher immer sie der Fahrt komme. Nur ist's ein uraltes und zu Zeiten hartes Gesetz, daß die Wogen einer wilden Hochflut, die jugendlich zuversichtliche Talente erfaßt und für den Anfang getragen haben, eben diese Talente bald hemmen, bald ins Uferlose treiben. Wer sich in die Strudel einer litterarischen oder künstlerischen „Revolution“ wirft, um sich ein Stück von ihnen fördern zu lassen, dabei dennoch ein festes Ziel, grünes und blühendes Land vor Augen hat, darf weder hoffen, daß der Strom ihn zu diesem Ziele treibt, noch kann er darauf warten, daß die trüben Sturzwellen um ihn verrauschen, von ihm ablaufen und ihn trocken, ungeschädigt und im strahlenden Sonnenlicht zurücklassen. Vielmehr muß er die gleichen Fluten und Strudel, die ihn zuerst ergriffen haben, entweder mit starker Hand teilen, das ersehnte neue Ufer selbst gewinnen oder in jenen untergehen. Der wirkliche Dichter von gestaltungskräftigem Talent, in dem Blick und Gefühl für die Macht des Lebens früher oder später erwacht, muß den Drang in sich verspüren, sich aus dem tosenden Strom, der Steine und Schlamm, Baumstämme und Gestrüpp daherwälzt, denen vielleicht irgendwie und irgend wo einmal Inseln entsteigen, auf den festen Boden großer Wirklichkeit zu retten. Doch eben dieser Dichter wird erfahren, daß es schwer ist, den tückischen Stromschnellen zu entrinnen. Und wenn er vollends den Versuch macht, sich mit einer Hand ans Ufer zu klammern, mit der andern dem Strom abzugewinnen, was dieser heranschwellt, so wird er das Schauspiel eines Schwankens bieten, das weder die fest am Land Stehenden, noch die Schwimmer im Strom zur Bewunderung und vollen Zuversicht gelangen läßt.

Die jüngste litterarische Revolution hat bereits mannigfache historisch-kritische Darsteller, ja Panegyriker ihres Sieges gefunden, ohne daß man sich allzu ängstlich bei der Frage aufgehalten hat, ob ihren Vorkämpfern neben dem leidenschaftlichen Verlangen nach neuen Schöpfungen und Wirkungen auch die schöpferische Macht und Entwickelungsfähigkeit innewohne. So wenig jeder revolutionäre Ausbruch im Völkerleben zu einem glücklichen und

bleibenden Resultat führt, so wenig verbürgen litterarische Umwälzungen an sich eine neue Blüte der Dichtung. Die Frage hätte um so näher gelegen als man ja in den dreißiger Jahren eine litterarische Revolution, die jungdeutsche, erlebt hatte, der es gelungen war, das Publikum mit wilder Gärung und ausschweifender Hoffnung zu erfüllen, die wahrhaften poetischen Talente der Zeit für den Augenblick bei Seite zu drängen und die doch in völliger Unfruchtbarkeit und ohne dauernde poetische Leistungen geendet hatte. Mit der Berufung auf die Sturm- und Drangperiode unserer deutschen Litteratur im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts entschlug man sich des unbequemen Rückblickes auf näherliegende Erfahrungen. Man vergaß, daß es keineswegs der Sturm und Drang an sich, nicht die Gärung im deutschen Leben, nicht das Auftreten hundert verworrener, erregter, zugleich anspruchsvoller nnd ohnmächtiger Geister, die sich allesamt mit dem Titel des Genies schmückten, sondern umgekehrt der reiche Wuchs echter, das heißt entwickelungs- und läuterungsfähiger Talente zwischen den bloßen Stürmern gewesen ist, der der „Sturm- und Drangperiode" ihre Geltung und ihren nachstrahlenden Glanz verleiht. Ohne diesen Reichtum gesunder Entwickelungsfähigkeit und einmal nicht nur den Genius Goethes, Schillers und Herders, sondern auch die Talente der Bürger, Voß und Hölty, der Klinger und Lichtenberg, der Hippel, Jung-Stilling und Iffland, der Forster und Jacobi aus der Sturm- und Drangperiode hinweggedacht, ihr nur die wildstürmenden, schwelgenden und läuterungsunfähigen Lenz und Heinrich Leopold Wagner, Maler Müller und Heinse, Schubart und Miller samt dem ganzen Haufen der Pseudogenies und phantastischen Gesellen übrig gelassen, die jedes wahren Gefühles für das Leben und jedes poetischen Bildungstriebes entbehrten, welche Bedeutung hätte die Zeit trotz aller Lebenskeime, aller Sehnsucht nach dem Neuen, trotz aller Überfülle der Produktion in Drama, Roman und Gedicht für die Folge haben können? Eben darum ist uns gewiß, daß im Vorhandensein gewaltiger neuer Lebenserscheinungen, neuer gesellschaftlicher Bildungen, neuer menschlicher Zustände zwar jederzeit ein starker Antrieb zu neuen Anläufen und Darstellungen auch auf poetischem Gebiete liegt, daß aber erst das Zusammentreffen entwickelungs- und läuterungsfähiger Talente mit einer Flut neuer Lebenserscheinungen und Zustände über die poetische Bedeutung und Fruchtbarkeit der Zeiten entscheidet.

Selbst neue, große Ideale, die ein Volk oder im größten Sinne die Menschheit erfüllen, tragen zwar in sich die Verheißung, daß sie künftighin befruchtend auf die künstlerische Phantasie wirken werden, aber keineswegs müssen sie sofort künstlerische Gestalt gewinnen. Um nur auf das erhabenste und mächtigste Beispiel hinzuweisen: welche Fülle des poetischen Gewinnes hatten Kunst und Dichtung der christlichen Lehre zu danken, aber auch wie viele Jahrhunderte mußten vergehen, ehe eine befruchtende Wirkung auf diese Gebiete aus dem Christentum heraus eintrat. Die heißblütige Zuversicht,

daß in jeder neuen Anschauung und Empfindung, jeder Wandlung des Lebens ohne weiteres auch die Gewißheit der Entstehung bedeutender Kunstwerke und poetischer Bildungen liege, ist unzähligemale enttäuscht und widerlegt worden. Natürlich giebt es keine neue Lebenserscheinung, keine große Veränderung im Äußeren der Kulturwelt, selbst keine wesentlichen Resultate der Wissenschaft, die man nicht versucht in den Kreis der litterarischen Darstellung hereinzuziehen. Doch der Erfolg solcher Bewegungen, wie die, in der wir mitten innestehen, kann niemals von der bloßen Absicht, der Schaffenden sich dem Zuge der unruhigen Zeit frei zu überlassen, sondern immer nur vom glücklichen Zusammentreffen wahrhaft schöpferischen, daher entwickelungs- und läuterungsfähigen Talents mit neuen Lebenserscheinungen abhängen. Kaum je zuvor ist es nötiger gewesen, Gemeinplätze dieser Art kraftvoll zu betonen. Die Zuversicht der Modernen, daß wir in einer Sturm- und Drangperiode leben, daß die Fülle neuer großer Probleme und neuer realistischer Darstellungsmittel zu einem überwältigenden Aufschwung der epischen und dramatischen Poesie führen müsse, verwechselt entschieden das Wollen und das Können, begnügt sich wunderlich mit der einen Voraussetzung und läßt die andere wichtigere auf sich beruhen, verwischt die ungeheueren Unterschiede zwischen der wirklichen Gärung einer schöpferischen Zeit und der künstlichen Erhitzung, die ein hochgesteigerter litterarischer Industrialismus und der bloße Drang des Emporkommens und der Ehrgeiz erzeugt. Eine Hauptquelle jener Zuversicht ist die Vorstellung von der socialen Mission der Litteratur und Poesie. Zeigt sich die gesamte dramatische und Romandichtung aller Völker und nicht zuletzt unsere deutsche Litteratur von den Kämpfen im Schoße der Gesellschaft, den Geburtswehen neuer Lebenszustände ergriffen und berührt, lastet die ungeheure Wucht der Probleme, die man mit dem Namen der socialen Frage einheitlich tauft, aber zu keiner Einheit verkörpert, mit nie zuvor gekannter Schwere auf dem Leben und darum auf der Litteratur, so vermögen wir zwar im tiefen Ernst dieser Probleme noch keine Verheißung einer neuen großen Litteraturperiode zu erkennen, ja wir haben zunächst weit mehr den Eindruck einer Zunahme zerstörender und zersetzender Elemente, weiterer Herabdrückung der schöpferischen Freude am Leben, fortschreitender Lähmung der echten Empfänglichkeit, des Geschmackes und Urteils in litterarischen und poetischen Dingen. Doch erwächst daraus kein Recht, unterschiedlos die hier in Frage kommenden Bestrebungen zu verurteilen. Wir dürfen uns nicht dagegen verschließen, daß wir in der That einer Frage des Lebens gegenüberstehen, der sich die poetische Litteratur nicht entziehen kann, die die besten Geister, die edelsten Herzen, die tiefsten Naturen unserer Tage zur Mitleidenschaft zwingt.

Aus den verschiedensten Quellen rinnt der Strom, der die sociale Frage über das weite Gebiet der Litteratur verbreitet. Seine reinste Quelle

ist das leidenschaftliche Gefühl, daß unserem Leben ein Letztes und Höchstes, die Weihe der Befriedigung und des Glaubens an das sittliche Recht gerade der jüngsten Weltentwickelung fehlt. Die edle Verzagtheit, deren Schrei sich — wie der italienische Historiker Pasquale Villari ausruft — unserem ermüdeten Geiste entringt und die gesamte Litteratur durchtönt, hat ihr gutes Recht. „Da dem wunderbaren Fortschritt auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Industrie, des Handels wie der Politik der sittliche, ideale Fortschritt des Menschen nicht entsprochen hat, da wir der Jugend neue Lebensideale vorführen müssen, so ist gegenseitige freiwillige Aufopferung, eingegeben von dem lebendigen Gefühl der Brüderlichkeit, des Mitleids und der Liebe, von nöten. Indem man sein Leben einem Ideal opfert, lernt man an dasselbe glauben." Ein schon minder lauterer Quell der Strömung läßt sich in dem rücksichtslosen, entschlossenen, beinahe wilden Wahrheitsdrang erkennen, den die Lüge, die üppiger und giftiger wie je zuvor die heutige Welt und die Gesellschaft beherrscht, zu Tag gerufen hat. Dieser Drang hat und kennt kein höheres Ideal, als die Dinge zu zeigen, wie sie sind, er sieht in der treuen Beobachtung und Wiedergabe der Wirklichkeit, thue sie wohl oder weh, eine volle Bürgschaft der Besserung.

Mit diesen Quellen vereint helfen andere, weit trüberen Ursprungs die gewaltige Strömung schwellen, die wirkliche poetische und künstlerische Talente neben den „Machern", an denen die Litteratur heute reicher, als in jeder früheren Periode ist, zur Behandlung der socialen Frage hinreißt. Die Einwirkung der socialdemokratischen Bewegung und Parteibildung auf die Litteratur, nimmt die mannigfachsten Gestalten an. Abwechselnd kommen der erbittertste Klassenhaß, die grimmigste Rachgier, die leidenschaftlichste Sehnsucht nach einer neuen Erde, das brennende Gefühl einer leidvollen, trostlosen Wirklichkeit, die brutalste Zerstörungslust, das durstigste Genußverlangen und wiederum die rührendste, tiefergreifende Bitte um ein menschenwürdiges Dasein, der idealste Drang selbstloser Nächstenliebe zum Ausdruck. Und weil auch der lebendigste Glauben an die umgewandelte, erneuerte Welt höchstens Visionen und lyrische Verkündigungen, aber weder Handlungen noch Gestalten hervorzubringen vermag, so tritt beinahe die ganze Richtung als pessimistische Schilderung der vorhandenen noch unerlösten Welt zu Tage. Und während sie einerseits in der Ausmalung jeder Art des menschlichen Elends, in der unbarmherzigen Kritik des schwelgenden oder auch nur des satten Teiles der Menschheit die Wirklichkeit immer stärker in die poetische Darstellung hereinzuziehen trachtet, während sie der Zuversicht lebt, daß der Hunger an die Stelle der Liebe, der Haß und der Ekel an die Stelle der dichterischen Freude an den Erscheinungen treten könnte, verschließt sie andererseits die Augen der Schaffenden geflissentlich gegen alle Mächte der Natur und des Lebens, die ihr im Wege stehen. Es drängt sie jede Wirklichkeit, die sich ihren zum guten Teil willkürlichen Gegensätzen nicht unter-

ordnen läßt, für Trug und Schein zu erklären, daher ihre Stoffe, Konflikte und Gestalten nur in den Reihen der Millionenbesitzer, ihrer Gunst- und Lustsklaven oder in den Reihen der „Enterbten“, des graueintönigen proletarischen Jammers zu suchen. Die Millionen der Zwischenschichten, die jahrtausendelang der Dichtung die reichste Fülle selbständiger Gestalten, Entwickelungen, Schicksale, Empfindungen und Erhebungen gegeben haben, scheinen für einen großen Teil der heutigen poetischen Litteratur so wenig Bedeutung zu haben, wie für den harten Dogmatismus der socialdemokratischen Lehre.

Gleichwohl fordern doch auch die Schriftsteller, die von der charakterisierten Strömung ergriffen sind, die volle Würdigung ihrer individuellen Eigenart, ihrer Besonderheit und erstaunen, daß ein Publikum, dem man erst gelehrt hat alle Unterschiede der Naturanlage, der Begabung und der künstlerischen Ziele zu vergessen, die subjektiven Kräfte und Besonderheiten gegenüber der Gemeinsamkeit eines „modern“ getauften Gepräges geringzuschätzen, nun nicht immer gleich bereit ist, tiefer zu blicken und feiner zu unterscheiden. Kein Zweifel, daß sich von vornherein unter dem gemeinsamen Kriegsnamen des „Naturalismus“ eine verwirrende Vielartigkeit der Erscheinungen und der Ziele barg. Doch der modischen Oberflächlichkeit, die in den Regungen des Geistes und den Schöpfungen der Kunst nichts sucht und nichts begehrt, als Erregungen und Nervenreize, der es ein Kleines ist, das Widerspruchvollste und Entgegengesetzteste zu bewundern und die sich unsäglich geistreich und wichtig vorkommt, wenn sie das Schlagwort einer angeblichen „gemeinsamen Modernität“ für Schriftsteller gefunden hat, die in ihren Anlagen, ihren Darstellungen, ihren Weltanschauungen und Zielen so verschieden sind, wie ein Eisbär, ein Walroß, ein Haifisch und ein Seeadler (von denen allen ja auch mit Recht behauptet werden kann, daß sie am und im Meere wohnen), die in der Vorstellung schwelgt, daß alle gepriesenen neuesten Größen der Weltlitteratur nur für ihr krankhaftes Sensationsbedürfnis geschaffen hätten, kam eine Kritik zu Hülfe, die das Unvereinbarste zusammenband, wenn sich nur das gemeinsame Kennzeichen der Herabstimmung, der pessimistischen Weltanschauung, des Verfalls bei allen vorfand oder behaupten ließ. So war es möglich, daß die ungeheuren äußerlichen wie innerlichen Unterschiede, die zwischen den Darstellern des modernen Lebens obwalten, für zehntausende ihrer Leser vollständig verschwanden und lediglich der allgemeine Eindruck einer fieberisch erregten Produktion, die tausend ungekannte Seiten, tausend schnöde Geheimnisse des Lebens enthüllte und ans Licht riß, die jede Neugier befriedigte und die abgestumpftesten Nerven wieder aufrüttelte, allein zurückblieb. Jeder künftigen Generation, die der Litteratur der letzten Jahrzehnte mit sichtender Kritik und mit der ruhigeren Teilnahme gegenüberstehen wird, die der Abstand der Zeit im Gefolge hat, wird es geradezu unfaßbar dünken, daß das eigentliche Wesen der hervorragendsten modernen Schriftsteller, ihr innerstes Leben, der

Kern ihrer Gestaltungskraft und die Art ihrer tieferen Wirkung bei Seite geschoben und beinahe untergegangen ist in einer verworrenen Vorstellung ihrer gemeinsamen Naturechtheit und einem blinden Wohlgefallen am vermeintlich Neuen und Nieerhörten, was diese Schriftsteller darzubieten hatten. Die Gleichgültigkeit des breiten Publikums unserer Tage gegen die Litteratur vergangener Zeiten, die glückliche Unkenntnis von tausend Anläufen und Wagnissen, von tausend früheren Erfindungen und Gestalten, ermöglichte es, diesen angeblichen Vorzug der Neuheit in der ganzen Reihe der naturalistischen Schriftsteller als das wesentlichste Besitztum der jüngsten Litteratur anzupreisen. Hätten die wirklichen Talente, die von dieser wirbelnden Bewegung emporgetragen wurden, in der That keinen höheren Anspruch auf Geltung, als die gerühmte Neuheit ihrer Situationsdarstellung, die nie zuvorgekannte Originalität ihrer Menschenschilderung, so würde es übel genug um ihre bleibende Bedeutung stehen. Das aber leuchtet ein, daß es nach einem Jahrzehnt der leidenschaftlichsten Parteiungen gewaltig erschwert worden ist, gerade die gesündesten, kräftigsten und innerlich entwickelungsfähigsten Naturen aus dem „Milieu“ des Weltniederganges, der naturalistischen, socialistischen Bewegung, in das sie sich begeben haben, oder das wie ein Nebel um sie her wogt, herauszuheben, zu erkennen, ob ihre Wurzeln nicht in besseren Boden, als den der vielgepriesenen Decadence hinüberreichen, und festzustellen, daß die unermeßliche Kluft, die sie angeblich von der poetischen Litteratur aller Vergangenheit scheidet, vielfach nicht einmal ein Klüftchen, sondern ein recht willkürlich gezogener Grenzgraben ist, über den einer und der andere wohl mit entschlossenem Schritt hinüberkommen könnte, wenn er die Geister nicht scheute, die er zuerst zu seiner Hilfe aufgerufen hat. Wenn sich täglich klarer herausstellt, daß die jüngste krampfhafte Bewegung in unserer Litteratur doch auch der Gesundung und Abklärung fähig ist, die entfaltungsfähigen, wirklich schaffenden Talente sich von den verzückten Propheten und Halbnarren zu scheiden beginnen, so darf man ihnen wie uns dazu aufrichtig Glück wünschen, ohne das Milieu der litterarischen Kämpfe, dem sie entsteigen, darum erquicklicher zu finden.

Freilich läßt sich der gewöhnliche Gang aller Revolutionen auch bei der neuesten litterarischen Bewegung beobachten. So bald sich einer und der andere Schriftsteller aus dem engsten Kreise der Parteischlagworte und des sinnlosen Wütens emporhob, ein paar Dramen und Romane die Teilnahme des großen Publikums gewannen, splitterte sich jedesmal von der seitherigen Linken eine äußerste Linke ab, die mit verächtlichem Achselzucken von Zugeständnissen an das Philisterium oder den ästhetischen Janhagel sprach. Kaum war Hermann Sudermann zu einem erfolgreichen und von den Bühnen bevorzugten Schriftsteller geworden, so ließen sich die Stimmen vernehmen, die die inneren Antriebe und die Echtheit seiner künstlerischen Erfindungen und Gestaltungen in Frage stellten, seine Schilderung der

modernen Gesellschaft, wie seiner der französischen mannigfach verwandten und nachgeahmten Bühnentechnik mit der Lebenswiedergabe und der theatralischen Mache Paul Lindaus in einen mörderischen Vergleich zogen. Leidenschaftliche Anklagen gegen die wachsende Willkür seiner Gegensätze, gegen die Bevorzugung erotischer Motive, gegen eine gewisse Unehrlichkeit der Charakteristik, gegen das bewußte Raffinement seiner Erfindungen und Konflikte mischten sich in das Triumphlied über die hochgesteigerte und reife Kunst und die Macht der modernen Probleme Sudermanns.

Auch die Kritik, die sich bewußt blieb, daß ein guter Teil der Anschuldigungen gegen den erfolgreichen Dramatiker und Erzähler auf der krankhaften Einseitigkeit beruhte, mit der immer ungestümer ein herrschender Genius, ein Bismarck der Litteratur begehrt, heute hoch auf den Schild gehoben, morgen gestürzt und verleugnet wird, für die es feststand, daß die bei Sudermanns späteren Werken so heftig angefochtenen Mängel schon den ersten über alles Maß hinaus gepriesenen Stücken angehaftet hatten, konnte nicht leugnen, daß die innere Reife und poetische Wahrheit des Dichters mit der Entfaltung seiner Technik und der sicheren Berechnung seiner Wirkungen keineswegs gleichen Schritt hielt. Die Atmosphäre, in welcher die Mehrzahl der jüngsten Werke Sudermanns gedieh, blieb eine schwüle, ungesunde. Und die Muse dieses Dichters nimmt allzu oft den Anlauf, alle Fenster aufzureißen, um klare Luft einströmem zu lassen und besinnt sich halben Weges doch wieder, daß es schade um die eigentümlichen und berauschenden Gerüche sei, mit denen der Raum erfüllt ist!

Bei der Betrachtung der Entwickelung Sudermanns muß es diesem Dichter zunächst zu gute kommen, daß seine beste, zugleich frischeste und eigentümlichste Schöpfung, in der That entstanden war, ehe der jugendliche Ostpreuße mit dem Theatererfolg seiner „Ehre“ und den Diskussionen, die sich an diesen Erfolg knüpften, in den Streit für und wider „die Moderne“ hineingerissen wurde. Sudermanns Roman „Frau Sorge“, der zunächst mitten in die Flut der Unterhaltungslitteratur hineingeriet, in der es niemand einfällt, poetischen Gehalt zu suchen oder künstlerische Besonderheit zu unterscheiden, zeigt die bemerkenswerteste Eigentümlichkeit Sudermanns in voller Stärke und Reinheit. Ein scharfer Realismus, eine Weltanschauung, die es zum Aufnehmen und Ausleben ganz eigentümlicher und vom Alltäglichen abweichender Menschenschicksale drängt, und daneben doch der uralt poetische Drang, das Typische, Symbolische auch solcher Schicksale zum Bewußtsein zu bringen, kennzeichnet diesen Roman, der auf dem Hintergrund ostpreußischer Heimateindrücke sich abspielt. Der Held Paul Meyhöfer ist der in Sorge getragene, in Sorge geborene Sohn eines ostpreußischen Landwirtes, dessen schönes Gut sich eben unter dem Hammer befindet, als der Knabe zur Welt kommt. In Scenen von jener tiefinnerlichen, spezifisch deutschen Schönheit, voll eines tief aus dem Gemüt quellenden Hauches,

der dem bloßen Erzähler immer fremd bleiben wird, ist der furchtbare Tag geschildert, an dem die Mutter ihr eigenes und ihres Kindes künftiges Schicksal erfährt, an dem ihr Mann in der Mischung von brutaler Barschheit und Weichheit, die leider auch spezifisch deutsch ist, ihr erklärt, daß sie aus der bisherigen Wohnstätte hinausmüssen, sobald es dem neuen Besitzer seines Gutes gefällig sei, und sich in den Gedanken verbeißt, das klägliche Moorgrundstück Mussainen, seinem bisherigen schönen Besitztum gerade gegenüber, mit dem dürftigen Rest seines Vermögens anzukaufen, ist weiter der Besuch, den Frau Helene Douglas, die neue Besitzerin, bei Pauls Mutter macht und die Befreundung zwischen den beiden im Leben so ungleich gestellten Frauen, der Frau Elsbeth und der jungen Helene Douglas, dargestellt. Wie der Grundton des ganzen Romans ergreift uns die Erzählung, wie der fünfjährige Knabe Paul das graue Gespenst, das über seinem Leben walten soll, mit Augen erblickt. Paul liegt am Abend in seinem Bett, er hat die Mutter gebeten, ihm ein Märchen zu erzählen. „Und die Mutter erzählte. Was? Daran erinnert er sich nur dunkel, aber es war darin von einer grauen Frau die Rede, welche in allen trüben Stunden die Mutter besucht hatte, eine Frau mit bleichem, hagerem Gesichte und dunkelen, verweinten Augen. Sie war wie ein Schatten gekommen und wie ein Schatten gegangen, hatte die Hände über der Mutter Haupt gebreitet, ungewiß, ob zum Segen oder zum Fluche, und allerhand Worte gesprochen, die auch auf ihn, den kleinen Paul, Bezug hatten. Es war darin von einem Opfer und einer Erlösung die Rede gewesen, aber die Worte vergaß er wieder, wahrscheinlich weil er noch zu dumm war, sie zu verstehen. Aber einer Sache erinnerte er sich ganz genau: während er schier atemlos vor Grauen und Erwartung den Worten der Mutter lauschte, sah er plötzlich die graue Gestalt, von der sie sprach, leibhaftig an der Thüre stehen — ganz dieselbe mit ihren erhobenen Armen und ihrem blassen, traurigen Gesicht. Er verbarg den Kopf im Arme der Mutter — sein Herz pochte, der Atem fing an ihm zu fehlen und in Todesangst mußte er aufschreien: Mama, da ist sie, da ist sie!"

Sie ist da und sie bleibt da. Den Hauch der grauen Sorge, die mehr als einmal sich zur bitteren Not um Obdach und Nahrung zu wandeln droht, spürt Paul Meyhöfer eine ganze verkümmerte Jugend hindurch. Der Vater ist einer der Menschen, die der Härte eines unverdienten Geschicks gegenüber immer bitterer, wilder und trotziger werden, er sucht Vergessenheit im Trunke, und Zeiten jäh aufflammenden Thätigkeitsdranges und stolzer Hoffnungen wechseln mit Zeiten stumpfer, hilfloser Verzagtheit und Gleichgültigkeit. Meisterhaft wird eine Kindheit geschildert, die hundert Eindrücke, doch nur einen lichten, die Güte und Sorgfalt der dahinsiechenden Mutter, die hundert Träume und wiederum nur einen lichten hat, den Gang nach Helenenthal zum weißen Haus, in dem er geboren ist und in dem seine

schöne Patin Frau Helene Douglas lebt. Und doch erreicht Paul dies Paradies seiner Kinderphantasie erst an einem schwülen Tage, da Frau Elsbeth, um den gänzlichen Ruin abzuwenden, trotz des wilden Hasses, den ihr Gatte gegen die Douglas hegt, die Hilfe ihrer Freundin in Anspruch nehmen muß. Bei dieser Gelegenheit sieht Paul auch das nach seiner Mutter Elsbeth getaufte Töchterchen der hilfreichen Freundin zuerst. Als Mutter und Sohn von diesem Gange heimkommen, schilt der Vater Meyhöfer sein aufopferndes Weib „ehr- und pflichtvergessen. Sie hätte durch ihr Betteln zur Armut auch noch die Schande gefügt. Aber das Geld nahm er." Und nun rinnen die Jahre hin, ohne Besserung zu bringen, Paul wird zum Hineinwachsen in die Wirtschaft bestimmt, während seine älteren Brüder mit Hilfe einer gutherzigen Tante das Gymnasium besuchen. An ihn denkt niemand, an ihm thut niemand etwas. Doch wünscht er sich nichts Besseres, es treibt ihn, einen Teil der Sorgen, die die Mutter drücken, auf seine jungen Schultern zu nehmen. „Immer mehr festigte sich in ihm der Entschluß, all seine Kraft daran zu wenden, um den verlotterten Haidehof zu Ehren zu bringen." Und diesem Entschluß bleibt er getreu, er sieht, daß nicht bloß der Hof, sondern die Familie mit verlottert, die heißeste Liebe zur Mutter und das Bewußtsein, daß viel gut zu machen ist, erfüllen ihn durchaus, er leistet Übermenschliches, aber er wird dabei ein unseliger Mensch, dem die Jugend geraubt ist und der selbst seine aufkeimende Liebe zu Elsbeth Douglas nicht als frohe Segnung, sondern wie eine Macht, die fremd in sein sorgenvolles Leben tritt, empfindet, und der sich selbst mit den erschütternden Worten charakterisiert: „es war einmal einer, der so lächerlich war, daß man ihn bloß anzusehen brauchte, wenn man sich sattlachen wollte. Er selbst aber wußte nicht, wie das zuging, denn er hatte noch nie in seinem Leben gelacht." In einer furchtbaren Katastrophe, in der er dem unzurechnungsfähig gewordenen Vater das Leben rettet, wird Paul der Herr im Hause, aber es frommt ihm nicht. Ein Brand, der den Haidehof zu verzehren droht, bei dessen Beginn Paul nicht im Hause ist, weil ihn die unbezwingliche Sehnsucht nach Elsbeth zum Garten des weißen Hauses hinübergetrieben hat, wird der Anlaß, daß zwischen seinem Vater und seiner Mutter der letzte furchtbare innere Bruch eintritt, die unglückliche Frau, eilt, von Tag zu Tag müder, dem Tode entgegen, Paul aber verzehrt sich in grimmigen Selbstvorwürfen. „Hätt ich mich nicht rumgetrieben," so sagte er sich, „hätte ich das Haus bewacht, wie's meine Pflicht war, das Unglück hätte nie und nimmer geschehen können." All sein geheimes Sehnen erscheint ihm nun wie ein Verbrechen, das er am Vaterhause begangen. Er ist nicht mehr der treue Sohn, sondern der Sklave der Pflicht, und die Pflicht hat für ihn keine andere Gestalt, als die der markverzehrenden Sorge. Selbst der Tod der Mutter verknüpft sich für ihn mit der gemeinen materiellen Sorge um die Kosten, härter und schwerer als je wird das Leben für ihn;

tief ergreifend ist es, wie er an der Leiche der Mutter wehmütig ausruft, ihre kalten Wangen mit der Rechten streichelnd, „ich kann noch nicht um dich trauern, ich muß dich erst unter die Erde bringen.“ Der Vater macht es ihm fast unmöglich, ihm kindliche Ehrerbietung zu erweisen, so treu Paul fortfährt, für ihn zu sorgen, die Schwestern werden von zwei benachbarten Gutsbesitzern Erdmann zu schnödem Liebesspiel mißbraucht, und lediglich indem Paul seine ganze Energie einsetzt und neue Verpflichtungen auf sich nimmt, die er nur mit rastloser Arbeit einzulösen vermag, zwingt er die bedenklichen Liebhaber, den Schwestern ihr Wort zu halten und sie zu heiraten. Der Vater, der sich um nichts mehr kümmert, hegt in seinem verödeten Geiste nur noch einen wilden Racheplan gegen Douglas, den Vater Elsbeths, den Besitzer seines früheren Gutes. „Dumpf und stumpf lebte Paul seine Tage dahin. Sein ganzes Innenleben war der platten Sorge um Gut und Geld verfallen, doch ohne daß er je an dem Erworbenen Freude gefunden.“ Fast stumpfsinnig vernimmt er, daß sich Elsbeth Douglas endlich mit ihrem schönen Vetter Leo verlobt hat, der ihm, Paul, immer als der armseligste unter den Gecken erschienen ist. Da endlich bricht mit einer der Tragödien, wo sich im Entschluß des Augenblicks die Entscheidung für ein Leben zusammendrängt, eine ungeahnte Schicksalswendung über ihn herein und findet ihn als ganzen Mann. In einer Nacht merkt er, daß sein Vater, der sich nur an Krücken fortzubewegen vermag, aus dem Hause hinweg ist, er ahnt Unheil, er stürzt mit dem Hunde Turk davon, den Alten zu suchen. Alle Anzeichen deuten darauf, daß sich dieser, mit Brandmitteln ausgerüstet, davongeschlichen hat, mit einem Mal überkommt's Paul, daß sein Vater zur Rache an dem verhaßten Douglas dessen Helenenthal in Brand stecken will. Ihn zu ereilen ist's zu spät, und indem er nach Rettung um jeden Preis sucht und dabei unbewußt von seiner unentfalteten Liebe für Elsbeth Douglas getrieben wird, durchschauert's ihn, daß, wenn er den eigenen Besitz in Flammen setze, der Vater wohl auf seinem verbrecherischen Wege umkehren werde und müsse. Da gießt er das Petroleum, das der Alte noch zurückgelassen, über seine Garben, sein Hof geht rasch in Feuer auf, aus dem Garten sieht er die Glut seine Habe verzehren und plötzlich geht eine große Veränderung in ihm vor. „Ihm wurde ganz frei und leicht zu Sinn, der dumpfe Druck, der all die Jahre lang in seinem Kopfe gelastet hatte, schwand, und hochaufatmend strich er sich über Schultern und Arme, als wollte er sinkende Ketten abstreifen. „So,“ sagte er, wie einer, dem eine Last vom Herzen fällt, „jetzt hab' ich nichts mehr, jetzt brauch ich auch nicht mehr zu sorgen! Frei bin ich, frei wie der Vogel in der Luft!“ Freilich schlägt die alte Natur rasch wieder hindurch, das Vieh muß er retten, die armen Tiere sollen um seinetwillen nicht umkommen. Da, wie er halbverbrannt ohnmächtig zusammensinkt, da ist Elsbeth Douglas mit ihrem Vater von Helenenthal zu ihm herübergeeilt, sie holt sich den Gespielen der

Jugend, den Geliebten heim, unbekümmert um den ungeliebten Bräutigam und den bevorstehenden Hochzeitstag. Als sie unterwegs die Leiche des alten, vom Schlage getroffenen Meyhöfer in einer Lache von Petroleum finden, da weiß Douglas, daß jener ihm das Gut hat anzünden wollen und Elsbeth ahnt die Wahrheit, welches Opfer Paul gebracht, um den Vater vor dem Verbrechen und sie vor Unheil zu bewahren. Sie pflegt Paul, und als dieser nach seiner Genesung vor Gericht gefordert wird, um sich wegen der Brandstiftung zu verantworten, da protestiert er gegen die Unzurechnungsfähigkeit, die man ihm zubilligen will, und erklärt: „Ich hab' mein Hab und Gut in vollem Bewußtsein angesteckt, ich war nie mehr bei Sinnen, wie damals, als ich die Petroleumkanne über mein Getreide ausschüttete und wenn ich heute in dieselbe Lage käme, weiß Gott, ich thät es wieder." Er wird verurteilt und geht ins Gefängnis mit dem fröhlichen Bewußtsein, daß Douglas ihn hochachtet, daß Elsbeth ihn liebt. Bei seinem Ausgang empfangen ihn die Beiden und es verschlägt wenig, daß Elsbeth in all den Jahren beinahe eine alte Jungfer geworden ist und auch hinter Paul die Jugend versunken ist, das echte, aus Leiden geborene Glück ist ihnen gewiß und von der bösen Patin, der seine Seele verschrieben war, der grauen Frau Sorge, hat ihn der eigene mutige Entschluß befreit.

Der Roman ist, trotz des derben Realismus gewisser Einzelscenen, ein echtes Werk kräftiger Phantasie und des tiefsten poetischen Gemütsanteils an den dargestellten Menschen und Schicksalen. Daß seine Handlung und in gewissem Sinne auch seine Charakteristik an die Grenze des Möglichen streift, ist leicht ersichtlich. Doch die zu Grund liegende Idee, daß der Hauch der Sorge tausenden der besten und tüchtigsten Menschen Jugend und Dasein verkümmert, und nur die Macht des glücklichen Augenblickes, des sieghaften Entschlusses sie erlösen kann, bleibt für Tausende vollgiltig. Die Paul Meyhöfer sind zahlreich, nur die Douglas und Elsbeths selten, und um die Darstellung der Innerlichkeit, der poetischen Seite eines bedrückten und bedrängten Daseins, um den göttlichen Funken in der Härte reizloser Pflicht ist es Sudermann vor allem zu thun. Hier ist er der entschiedene und bewußte Gegner der Poeten, die des schönen, des äußerlich vornehmen und harmonischen Menschen bedürfen, um ein Menschendasein und Menschenschicksal darstellungswert zu finden. In „Frau Sorge" wird die Kraft und verborgene Schönheit eines selbstlosen Daseins ohne jede Pose verkörpert, der Schlüssel zum Verständnis des Hauptcharakters liegt in der tiefen Liebe Pauls zur Mutter. Wenn er auch schließlich vor Gericht sagt: „Der Herr Rechtsanwalt hat mein Vorleben als ein Muster aller Tugenden dargestellt. Dem war aber nicht so. Mir fehlte die Würde und das Selbstbewußtsein, ich vergab mir zu viel, gegenüber den Menschen und mir selber" — so empfinden wir doch rückhaltlose Sympathie für das ursprüngliche treibende Motiv dieser Selbstaufopferung. Dem Auge der meisten

Menschen würde Paul im Leben als ein Karrengaul erscheinen, und doch ist edleres Blut in ihm, als in den meisten derer, die blöd auf ihn herablächeln. Der Roman „Frau Sorge“ ist auch insofern der charakteristische Vorläufer der gesamten späteren Gebilde Sudermanns, als das starke Gefühl des Poeten für die nichtige Flachheit des Durchschnittsurteiles über Menschen und Menschenwert die wichtigsten Partien mit beseelt. Der größte Dramatiker hat den ewig wiederkehrenden Widerspruch zwischen dem inneren Wesen und dem äußeren Schein mit besonderer Vorliebe behandelt und mannigfaltig verkörpert; Sudermann geht in seinen Spuren, wenn er das Gefühl und die Erkenntnis, daß hinter gar vielen flach gelästerten, lieblos leichtfertig verdammten Erscheinungen sehr viel mehr steckt, als Frau Welt sich träumen läßt, für poetisch besonders fruchtbar erachtet. Was aber in „Frau Sorge“ noch in der überzeugendsten und gewinnendsten Weise Gestalt wird, die Bescheidenheit der Natur nicht verletzt und jeden Widerspruch besiegt, das zeigt sich in späteren Dichtungen schon mit einem starken Effektbedürfnis, mit dem Trotz verquickt, der der allgemeinen Empfindung Hohn spricht. Der Roman „Der Katzensteg“, wiederum aus dem ostpreußischen Leben geschöpft, ist bereits ein Beispiel für die bewußte Steigerung dieses Gefühles. „Der Katzensteg“ knüpft seine Erfindung an die mächtigsten, zugleich düstersten und erhebendsten Erinnerungen der Heimatprovinz des Dichters an. Das Kriegsjahr 1807, in dem der französische Feind und der russische Freund die Provinz Preußen gleichmäßig verwüsteten, in dem blutige Schlachten im Eis eines harten Winters geschlagen wurden, sah mitten in der Not der Niederlagen und dem verwüstenden Elend, die feste Pflichttreue, die heiße, vaterländische Empfindung schier aller Bewohner der Provinz, die wenige Jahre später in der Glut der großen Erhebung siegreich aufloderte. Wenn in solchem Volke sich dennoch ein Verräter an der preußischen Sache fand, so ist es naturgemäß, daß ihn der allgemeine Haß und die erbarmungsloseste Verachtung trifft. Der Vater des Helden hat über den „Katzensteg“ die Feinde in den Rücken der vaterländischen Streiter geführt und ist seitdem ein verfehmter Mann, wer mit und um ihn lebt, ist gleich ihm geächtet. Sein Sohn, von entgegengesetzter Gesinnung beseelt, zeichnet sich unter anderem Namen in dem Befreiungskriege rühmlich aus, muß aber erfahren, daß die Verachtung und der Haß auch auf ihn zurückfallen, als er sich nicht gänzlich von dem Erbe seines Vaters löst und in die verlassenen Verhältnisse zurückkehrt. Und nun erscheint ihm die allgemeine Abneigung, die gehässige Abkehr von ihm, als so willkürlich, so unberechtigt, daß sich ein wilder Trotz, ein tiefer Ekel an der Herdenempfindung des Menschengeschmeißes in ihm festsetzt. Auf dem verfallenen, verwüsteten Gute des Vaters findet er ein weibliches Wesen, Regine, vor, gegen die der Haß der Umwohner nicht minder stark und lebendig ist, als gegen den Toten. Sie ist als Kind die Helfershelferin bei dem Verrat, sie ist die Geliebte und die Dienerin des alten Barons gewesen und

nach der Meinung ihrer Nachbarn nur wert, mit Füßen getreten zu werden. Sie zeigt sich, so schlecht der neue Besitzer des Hofes sie anfänglich behandelt, nicht nur unterwürfig und dienstreich, sondern bis zum äußersten aufopfernd für ihn. Er mag wollen oder nicht, die Empfindung, die Mahodöh in „Gott und Bajadere" durchdringt, muß ihn nach und nach erfassen:

er siehet mit Freuden
Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz!

Je mehr sich aber seine Empfindung umwandelt und in Liebe und Leidenschaft für die arme Zertretene verkehrt, die so viel mehr wert ist, als der Chorus ihrer Hasser, um so verhängnisvoller und bedrohlicher wird das Mißverhältnis zur Außenwelt und der tragische Ausgang ist lange vorher vorbereitet und unvermeidlich, ehe er wirklich eintritt. Die realistische Zeichnung und Farbengebung in diesem Roman, hat etwas Wildes, Grelles, die kraftvollen und zum Teil meisterhaften Schilderungen des Zusammenlebens Boleslavs und Reginens fesseln uns und stoßen dennoch ab, der Dichter zeigt deutlich den Weg, auf dem die innere Umwandlung des jungen Mannes vor sich geht, und doch haben wir ein Gefühl, daß der Held an irgend einer Stelle durch die andere Macht, die doch auch in seinem Leben waltend gewesen ist, zurückgehalten werden müßte. Oder sollen wir annehmen, daß das Erbteil des Blutes so mächtig sei, um den Verbitterten in ein Verhältnis zu verstricken, das die Draußenstehenden gar nicht anders als mit Grauen und Abscheu ansehen können? Und wenn wir dem Dichter zugeben, daß er die menschlich gewinnende, Mitleid und mehr als Mitleid weckende Seite an einer Gestalt wie Regine aufzeigt, so gelingt es ihm doch nicht, für die schroffen Gegensätze, die hier unvermittelt einander gegenübertreten, eine tiefere Teilnahme zu erwecken. Nicht einmal kommt uns das Gefühl, daß der Held mit seinem Festhalten an der Scholle, mit der Übernahme der Verachtung, die zuletzt über alles Maß hinausgegangen sein mag, aber ursprünglich nur zu guten Grund und Ursache hatte, im Rechte wäre, nicht einmal, so virtuos sein Trotz dargestellt ist, erlebt der Leser den Gang der Dinge als unentrinnbare Notwendigkeit. Gerade dadurch, daß im „Katzensteg" der Held keineswegs unbedingt an die Zustände gebunden ist, in die er anfänglich schuldlos hineingerät, hat man den Eindruck, daß die rücksichtslose Wahrhaftigkeit der Schilderung seiner wüsten Umgebung, die breite Behandlung des sexuellen Problems, das im Zusammenleben des Einsamen mit der Einsamen trotz allem und allem nicht ausbleiben kann, einen Beisatz von der Willkür hat, die ja durch die ganze Reihe der Häßlichkeitsdarstellungen der Gegenwart hindurchgeht. Gerade bei einem so talentvollen Roman, wie „Der Katzensteg" ist, mag man wohl die Frage aufwerfen, ob hier nicht an die Stelle der frischen Unmittelbarkeit eine Stilisierung des Widerwärtigen, eine innerliche Steigerung des Unlusterweckenden tritt, die

eben auch wieder konventionell sein würde. Und doch, so bedenklich es ist, daß die Anläufe zu neuer Weltauffassung, neuer Gestaltung sogleich wieder von der Wirklichkeit in eine anders gerichtete Unwirklichkeit umzuschlagen drohen — begreiflich sind sie, wenn man sich gegenwärtig hält, daß der leidenschaftliche Antrieb einer wohlgeordneten bürgerlichen Welt und einem Alltag zu entrinnen, der alle Kraft, Eigenart und unmittelbare Gefühlswärme vernichtet, dessen Tugend dazu einen stark pharisäischen Anstrich hat, gerade jugendkräftige Poeten über die Bescheidenheit der Natur hinausriß. Die Gegensätze wurden überall zu schroff und zu stark, die Handlungen zu jäh und unmotiviert, die Bevorzugung der mit dem Leben oder doch der Durchschnittswelt zerfallenen Charaktere zu augenfällig, die Farben zu grell und zu schmutzig. Aber wie keiner die Lust an Caravaggios Gaunern, Banditen und falschen Spielern recht versteht, der sich nicht zuvor die süßliche Weichheit und kokette Anmut von Francesco Albanis Göttinnen und Putten zum Überdruß gesehen hat, so erklärt sich die Häßlichkeitsbravour, die überscharfe Charakteristik und die Vorliebe für dunkle, dumpfe oder verlorene Existenzen aus der verwaschenen und marklosen Art der Darstellung, die aus der falschen Anwendung der gesellschaftlichen Lüge auf die Wiedergabe der modernen Gesellschaftswelt erwachsen war. — Der dritte große Roman Sudermanns „Es war“ zeigt, wie er auf dem gleichen Hintergrund ostpreußischer Landschaft spielt, das gleiche Doppelgesicht einer gewissen Größe der Anlage, einer unzweifelhaften innern Macht lebensvoller Charakteristik und der romanhaften Skizzenmanier, der ihre Effekte derb auftrumpfenden Sensationskunst wie „Der Katzensteg“. Der Held von „Es war“ Leo von Sellenthin, in dem der cynisch gesunde, lärmsüchtige Frohmut des ostpreußischen Landedelmanns lebendig ist, hat sich vor Jahren in einen leidenschaftlichen Liebesroman mit Felicitas von Rhoden, der Frau eines seines Gutsnachbarn, verstrickt, in dem daraus hervorgehenden Duell Herrn von Rhoden erschossen, ist ein paar Jahre nach Amerika gegangen und kehrt bei Beginn des Romans aus den Pampas von Argentinien nach der ostpreußischen Heimat zurück mit dem Vorsatz nichts zu bereuen, aber durch alle seiner wartenden Widerwärtigkeiten hindurch ein verdammt tüchtiger Kerl zu werden. Er muß nun bei den ersten Schritten auf dem heimatlichen Boden erkennen und fühlen, daß sein Wahlspruch „was war, soll nicht gewesen sein“ eine Unmöglichkeit in sich einschließt. Denn inzwischen hat sein wahrster Freund, der so ganz anders als Leo geartete Ulrich von Kletzingk, Felicitas geheiratet. Und während diese schlimme Thatsache den intimen Verkehr der beiden in Frage stellt, muß Leo alsbald zu seiner Bestürzung erfahren, daß das Geheimnis des früheren Verhältnisses zwischen ihm und Felicitas in mehr als einer Hand ist, daß er mit all seiner gewaltigen Willenskraft willenlos und ohnmächtig der Versöhnung und dem Verkehr mit der ehemaligen Geliebten zugetrieben, mit der Schuld, den ideal vertrauenden Freund schwer zu täuschen,

belastet und von der Gefahr bedroht wird, schließlich auch Ulrich Kletzingk in der Weise zu betrügen wie ehedem Rhoden. Denn wie eine Schlange, die ihre Ringe enger und enger um ihr erkornes Opfer zieht, umstrickt Felicitas, eine im eigentlichen Wortsinn bodenlose Natur, in der das Gewissen einfach erloschen ist und die vom dämonischen Zug ihrer Phantasie und Begehrlichkeit widerstandslos getrieben wird, den kämpfenden Mann, der doch immer sein heißes Blut zu fürchten hat. Was die moderne Dichtung nur irgend an bittrer und wilder Frauenverachtung besitzt, scheint an dieser Gestalt eben so gut mitgearbeitet zu haben als des Dichters Blick für die Wirklichkeit. Jedenfalls beginnen in der Schilderung dieses Teiles und in der Darstellung der Künste, mit denen sie den Helden zum zweiten Male schuldig zu machen sucht, die innern Unwahrheiten und die grellen Effekte, die sich in den so bedeutend angelegten und lebensvollen Roman hineinschleichen. Noch häßlicher, das heißt innerlich unwahrer sind die Scenen, in denen Sellenthins Schwester, Gräfin Johanna Prachwitz an der Handlung beteiligt wird, die Zusammenkunft zwischen ihr und Felicitas von Kletzingk im neunzehnten Kapitel des Romans wirkt beinahe unerträglich, nicht weil sie häßlich, sondern weil sie innerlich unwahr und unmöglich ist. Mit diesen Scenen kommt ein theatralisches, effekthaschendes Element in den Roman, sie kontrastieren unerfreulich mit der kräftig-einfachen Wirklichkeit und dem warmen poetischen Leben, das durch die Hauptteile der Handlung hindurchgeht. Wer drei Gestalten wie dem Junker Leo von Sellenthin, wie der kleinen Komtesse von Prachwitz, wie dem Pfarrer Brenckenberg von Wengern, in dem die Sitten des vertrunkenen Korpsbruders und die unerschütterliche Gläubigkeit des von seinem Beruf erfüllten, orthodoxen Landpfarrers ein seltsames Kompromiß geschlossen haben, lebendigen Odem giebt, wer solche Scenen, wie die Heimkehr Sellenthins auf sein Gut und die Vertreibung des saubern Oheims von Kutowski, wie die Begegnung zwischen Leo und Hertha in der Dorfhütte von Neufähr, wie die erste und zweite Unterredung zwischen Sellenthin und dem betrunkenen Pfarrer Brenckenberg, wie die Beichte der kleinen Komtesse im Park von Hallowitz, wie die Begegnung zwischen Leo Sellenthin und Ulrich Kletzingk auf der Freundschaftsinsel, wohin beide zum Zweikampf auf Leben und Tod gekommen sind und wo Sellenthin statt dessen den halberstarrten Freund rettet, wie eine Mutter ihr Kind, zu schaffen und mit warmer, überzeugender Wirklichkeit zu durchdringen vermag, bedarf der Willkür der künstlichen Überhitzung nicht, unter denen einzelne Teile der Erfindung ebenso leiden, wie der Stil unter dem Wechsel des unmittelbaren aus den dargestellten Begebenheiten und Menschen hervorklingenden Tones und eines von außen hineinsprechenden satirischen Feuilletontones.

In den Mängeln des Buches macht sich der bedenkliche Einfluß einer gewissen Berliner Luft und Berliner Gesellschaft empfindlich geltend. Ein undefinierbares Etwas von gerade in Zeitungen und an Stammtischen vor-

herrschender Anschauung, von gesellschaftlicher Sitte und Unsitte, von modischer Schätzung einzelner Werte und modischer Geringschätzung anderer gleich oder mehr wiegender, ein litterarisch-artistisches Rotwälsch, das für eine vorübergehende Zeit an die Stelle einer ausdrucksfähigen Anschauung tritt, ein Weben und Treiben, das mit dem großen, dem echten und tiefen Leben der Reichshauptstadt wenig gemein hat, aber sich gern für dies Leben ausgiebt, hat mehr als eine Kraft gebrochen oder auf Irrwege gelenkt. Es ist wesentlich der Einfluß dieser Luft, der in einer Reihe von Erzählungen Sudermanns das unerquickliche Vorwalten einer schwülen, ja brutalen Sinnlichkeit, eines Spiels mit Scheinproblemen hervorruft, deren ganzes Verdienst in der breiten und rücksichtlosen Behandlung von Blutwallungen liegt. Die „Geschichten im Zwielicht", „Jolanthes Hochzeit", „Die indische Lilie" bezeugen, wie nahe ein Teil moderner Weltauffassung und Weltdarstellung an die von den kritischen Vorfechtern der Moderne so grimmig befehdete Lüsternheit und Genußgier der Verfallslitteratur grenzt und vor ihr höchstens den Vorzug größerer Offenheit voraus hat.

Was schon in Roman und Erzählung zu solchen Folgen führte, beeinträchtigte den gesunden und natürlichen Wuchs der dramatischen Dichtungen Sudermanns noch weit auffallender. Gewiß war Sudermann von dem Verlangen erfüllt, an die Stelle der pappenen und zindelflittrigen Bühnenfiguren lebendige Menschengestalten zu setzen, machte Ernst damit, eine unglaubliche Fülle von Erscheinungen, die uns jeder Tag vor Augen stellt und für die die Theaterüberlieferung bis dahin keinen Raum gehabt hatte, endlich mit Macht zur Darstellung zu bringen. Es war schlechthin unerträglich, daß in einer von den gewaltigsten Konflikten erfüllten Periode das bürgerliche Schauspiel nur Idyll bleiben sollte, und es war noch unerträglicher, wenn „in dieser Blütezeit der Schufte", wie Theodor Storm sagt, lauter brave Gesellen mit kleinen liebenswürdigen Schwächen an den Lampen herumgaukelten. Nur daß leider die gewaltsame Art, mit der man ausgeschlossene Zustände, Sitten, Konflikte und Menschen auf die Bretter brachte, eine neue Vergewaltigung des Lebens in sich schloß. Niemand, der sich den Blick für die Totalität der Erscheinungen frei erhalten hat, wird sich je überzeugen lassen, daß Sudermanns Schauspiele „Ehre", „Sodoms Ende" und „Heimat" in der That ein Bild des Bilds der Welt, selbst nur der heutigen deutschen Welt, gegeben hätten. Was auf der einen Seite an Wahrheit und Natürlichkeit gewonnen ist, geht auf der anderen gründlich verloren. Der Schlüssel dazu ist die uralte Rückwirkung des theatralischen Elementes auf den Lebensdarsteller. Sudermann giebt die Erscheinungen des Tages, doch um sie in dramatischen Fluß und zu theatralischer Wirkung zu bringen, setzt er an Stelle der Lebenswahrheit im Ganzen die scharfe Beobachtung im Einzelnen und die theatralisch wirksame Dumas-Sardousche Antithese, in der die noch so vorzüglich angelegten Gestalten doch wieder zu

Marionetten der theatralischen Technik werden. Beinahe jede einzelne Scene erscheint wirklich, ist möglich, offenbart in überraschender Weise, daß der Dichter vertraut genug mit den Greueln, gelegentlich auch mit den Lichtseiten unseres gesellschaftlichen Lebens ist. Aber die Zusammenrückung dieser Scenen, die dramatisch notwendige Konzentration, die Folge und letzte Steigerung wird vielfach unwahr. Namentlich, da diese Dramen nicht Ausnahmezustände, sondern typische, herrschende Verhältnisse mit aller Schärfe und Treue spiegeln sollen, wird bald klar, daß im Spiegel selbst ein Fehler sein muß, der die Dinge hier falsch verschönert, dort verzerrt, die Bescheidenheit der Natur aufopfert und ganze Gestalten zu Karrikaturen wandelt. Wenn es in „Sodoms Ende" heißt, daß gar mancher brave Kerl in diesem Treiben mitschwimme, so wirft das blitzartig ein Licht auf die täuschende Unwahrheit des Lebensspiegels. Es ist einfach nicht wahr, daß irgend wer in solcher Welt brav bleibt und gar den frechen Lasterton eines im Kern faulen Protzentums mitredet, aber es ist wahr, daß es vielmehr brave Kerls giebt, die ein gewichtiges und bedeutsames Stück Wirklichkeit neben der hier geschilderten aufrecht erhalten, ohne daß ein Professor Riemann von auswärts kommen muß. Und in dem einfachen Wort verrät sich, daß der Dichter diesen Mißstand gar wohl kennt. In „Ehre" und „Heimat" begegnet uns das gleiche Bewußtsein, daß eben nur ein Ausschnitt modernen Lebens, ein Ausschnitt aus den wurmstichigsten und beflecktesten Blättern des großen Lebensbuches gegeben wird. Die individuelle oder gesellschaftliche Abnormität ist das Recht des Dramatikers und jedes Dichters, da aber Sudermanns Absicht dahin geht, der Welt von heute den schärfsten Spiegel vorzuhalten und die Typen unserer Entartung darzustellen, auch unzweifelhaft der Zug zu typischer Lebenswiedergabe im Talent des Dichters stark ist, so empfindet man es doppelt, daß der Dichter, der die Krankheit und Fäulnis mit Virtuosität und einem gewissen Schimmer schildert, allem Gesunden, von der Fäulnis nicht Ergriffenen einen Stich ins Blinde, Beschränkte, Erkenntnisunfähige giebt; der junge Robert in der „Ehre", Professor Riemann, Kramer, die alten Janikows, das unselige Klärchen und der Kandidat Kramer in „Sodoms Ende", der Pfarrer und Magdas Vater in der „Heimat", der junge Winkelmann in der „Schmetterlingsschlacht" und der Rektor im „Glück im Winkel" sind Proben davon. Die Vorliebe des Dichters für Charaktere, die von der Welt oder einer gewissen Welt geächtet und innerlich doch eben dieser Welt überlegen sind, wie Graf Trast in „Ehre", Magda in „Heimat", der Kandidat Kramer in „Sodoms Ende", verleugnet sich natürlich auch in den Schauspielen nicht. Solche Vorliebe kann aus der pessimistischen Empfindung stammen, die inmitten einer allgemeinen Fäulnis und Wurmstichigkeit nach Früchten sucht, die nur einen gewissen, verhältnismäßig nichts bedeutenden Fleck oder Stich haben, sie kann auch das Resultat einer neuen, kräftigen Weltanschauung sein, die mit

Energie veraltete, völlig unberechtigt gewordene Überlieferungen und Vorurteile abstößt. Daß Sudermann meint, voll aus der letzteren Quelle zu schöpfen, unterliegt gar keinem Zweifel. Und in einzelnen Scenen und besonders starken Anläufen erfaßt uns auch die glückliche Empfindung, daß sich hier ein Dickicht lichten, ein grauer Nebel zerreißen, ein erstickender Dunst zerstreut werden will. Aber dann tritt wieder so viel Gemachtes, Reflektiertes, so viel in sich Widerspruchsvolles in diesen positiven und prophetischen Teilen der Sudermannschen Gesellschaftsdramen zu Tage, dann schwankt der Dichter selbst in seinen Überzeugungen und scheint tief in die Anschauungen, die er bekämpfen und überwinden will, verstrickt, dann spitzt er den Pfeil, der treffen soll, so zu, daß dieser im Flug zerbricht. Wenn im Schauspiel „Ehre" der Sohn des Hinterhauses, der sich zum Ehrgefühl und den Anschauungen der Glücklichen emporgerungen hat, seine innere Zerrissenheit und Trauer in Formen und Worten kundgiebt, die nicht mehr erschütternd, sondern rein theatralisch wirken, wenn in „Sodoms Ende" der leidenschaftliche Kramer, der überall Unheil für das geliebte Klärchen wittert, den zerstörenden Teufel in seinem vergötterten Willy Janikow nicht einmal argwöhnt und zuletzt dem bübischen Verführer, dem Mörder des armen Kindes Abbitte leistet, so erkältet uns der Dichter, anstatt uns zu rühren oder fortzureißen. Wenn in der „Heimat" sich die von der biederen, und doch so entsetzlichen Brutalität des Vaters zertretene Magda gegen diese despotische Härte erhebt, und wir eben ihr Gefühl teilen, von ihrer leidenschaftlichen Empörung mit ergriffen werden, so empfinden wir es wie einen Schlag ins Gesicht, daß die Sängerin, anstatt ihr gutes Recht zu verteidigen, ihren Abscheu vor der Heuchelei der wohlgeborgenen Tugend kundzugeben, dem verächtlichen Regierungsrat die Maske vom Gesicht zu reißen, plötzlich die tiefgreifende Frage ins Gebiet der Blutwallungen hinüberspielt, auf die sich eine ganz andere Art Frauen, als Magda eine ist, eben auch berufen.

Was noch bedenklicher erscheint, ist die Neigung Sudermanns zur Gegenüberstellung von effektvollen, aber nicht völlig wahren, nicht überzeugenden Gegensätzen. In der „Ehre" ist das Hinterhaus mit naturalistischer Treue und einer nur zu kläglichen Wahrheit behandelt, während das Vorderhaus viel zu sehr nach alten Mustern dargestellt ist. Wenn die Kommerzienratstochter wirklich das Herz und das Zeug besäße, mit Robert nach Java zu flüchten, so bedürfte es dieser Flucht nicht, so hätte sie auch die Fähigkeit, in dem Kampfe, der des Geliebten wartet, an dessen Seite zu stehen. In „Sodoms Ende" ist die angeblich an der Verlotterung, der Frivolität, der Eitelkeit und Genußsucht einer in Grund und Boden hinein verdorbenen Gesellschaft untergehende Genialität des jungen Malers von „Sodoms Ende" ein ganz falscher Gegensatz zu dieser hohlen, verdorbenen Welt. Wäre Willy Janikow ein Genie, ja nur ein tüchtiges, starkes Talent, so hätte das zerstörende, entsittlichende Treiben dieser Drittelswelt, dieses

goldüberstreuten Schlammes nicht die Macht über ihn, ihn zum Nichtsthun und zur Verkommenheit zu führen. Der Fleiß, das Schaffenmüssen sind notwendige Bestandteile des echten Talentes, geschweige denn der wirklichen Genialität. Das Genie und Talent gehen allerdings an der von Sudermann dargestellten Gesellschaft zu Grunde, aber nicht weil sie mitlumpen und die Fähigkeit zum Arbeiten verlieren, sondern weil sie nicht mitlumpen, weil sie schaffen, auf Leben und Tod arbeiten, und weil besagte Gesellschaft, für die der wirklich Geniale, der wahrhaft Begabte nie genial und begabt ist, nichts für die Arbeit und den Lebensernst übrig hat, als frechen Hohn und eisige Gleichgültigkeit. Maler Riemann hat ja ganz Recht, als er seinem Freunde zuruft: „Mit dem alleinseligmachenden Laster bleib mir gefälligst vom Halse. Ich sage dir, das Laster hat einen minimalen Bildungswert.“ Unrecht hat er aber und mit ihm Kramer, Frau Janikow, die arme Kitty und das unselige Klärchen, daß sie an die Genialität dieses Willy glauben, Unrecht der Dichter, der uns glauben machen will, daß in Willy Janikow ein Genie, just der Künstler, den die Zeit braucht, zu Grunde gerichtet worden wäre. Nein anders, ganz anders sieht der Kampf zwischen Sodom und der wirklichen Volks- und Kunstseele der Gegenwart aus. Im Gespräch zwischen Janikow und Riemann enthüllt sich das. „Sieh mal,“ sagt Herr Willy, auf die Abendsonne weisend, „sieh mal, wie sie da glühend über dem Meere von Dächern liegt. Wer das malen könnte!“ „Mals doch!“ „Und die wellenschlagenden Gelüste alle darunter? Jede Rauchwolke ein Dunst von unausgegohrener Leidenschaft. Jedes Dach ein steingewordener Frevel! Wie will man das malen?“ „Merkwürdig, ich sehe nichts wie Sonnenschein.“ „Du bist eben ein Philister. Ja, mein guter Kerl, das bist du! Oder hast du je den Sturm und Drang einer werdenden Zeit in deinem Hirnschädel brausen gehört? Hast du je den geweihten Trotz in dir gefühlt, gegen das, was die stumpfe Masse für recht und sittlich und verehrungswürdig hält? Hast du je riskiert, dir in der Wildnis des Lasters neue Reiche der Erkenntnis zu erobern?“ Riskiert? als ob da etwas zu riskieren wäre! Nur der setzt Leben, Glück und Ehre aufs Spiel, der im Widerstand gegen diese Welt beharrt und des Glaubens lebt, daß der Sonnenschein mindestens so viel wert sei, als der Dreck, der sich unter ihm streckt, nicht die Janikow und Genossen, denen im Schlamm wohl ist, nicht die Doktor Weiße und Kompagnie, die sich für künftige Schäferstunden bei Frau Adah Barczinowski vormerken lassen. Nicht ganz so schief, aber doch immer mehr konstruiert als lebensvoll und stark empfunden ist der Gegensatz im Drama „Heimat“. Wie sich die kleinstädtische Welt hier pharisäisch hochmütig gegen das Künstlerzigeunertum erhebt, ja, so tritt man von Memel bis Säkkingen einer gescheiterten Konservatoristin, einem armen Geschöpf gegenüber, das an Leib und Seele zerbrochen, von der vergeblichen Ausfahrt nach dem Künstlerglücke in sein verlassenes Nest zurückkehrt, nicht

aber der gefeierten Diva, die Villen in Italien und einen Arnheim voll Rententitel besitzt. Mag der alte Oberstlieutenant von der Schätzung der äußerlichen Dinge und dem Respekt vor Ruhm und Gold weit entfernt sein, die ihn umgebende Welt ist es nicht und ihr Verhältnis zu Magda bleibt der Wirklichkeit widersprechend.

Leider nahm Sudermann auch in der zweiten Gruppe seiner dramatischen Dichtungen wohl Anläufe sich der Geistesstimmung zu entwinden, die zu gleicher Zeit darnach lechzt, in der großen und ewigen Natur unterzutauchen und es doch nicht verwinden kann, daß die Ackererde und der Eichwald nicht neu sind und die Natur keine Neigung verrät, den nächsten Frühling rot statt grün aufgehen zu lassen. Aber es waren Anläufe, die doch nur halben Willen verrieten ans Ziel zu kommen. Denn der Zug zum Reiz und der Wirkung der einzelnen Scene, zur Spannung im bedenklichen Sinne, in dem sie nicht natürliche Steigerung der Wirkung, sondern klügelnde Berechnung ist, zur Überraschung mit Effekten, die im Grunde der Widerschein eines in der Gesellschaft selbst schwelenden, trüben Feuers sind, erscheint in den neuern Schauspielen des Dichters eher verstärkt, als gemindert. Der Berechnung gesellt sich die Fügung in die äußerlichen Moralforderungen der Bühnen. Schon in der ersten Gruppe der Dramen war es nie ganz klar, in welchem Lichte der Dichter selbst die dargestellte Handlung, die aufgeworfenen Lebensfragen sah. Schließlich scheint er in den übeln Fall gekommen, mit bewußter oder unbewußter Zweizüngigkeit zu arbeiten und in Konflikten mit Fragezeichen zu schließen, in denen wir berechtigt wären, eine klare, bestimmte Antwort zu fordern und in denen der Dichter vielleicht eine solche Antwort bereit hätte, wenn er die Gründlinge des Parterres dafür reif hielte.

Eine Wiener Theatersage berichtet, daß zu der Zeit, wo auf dem K. K. Hofburgtheater König Lear und Cordelia in Shakespeares Tragödie auf Zensurbefehl leben bleiben mußten, die hervorragenden Darsteller des alten Königs und seiner Tochter beide Figuren mit allen Zügen und Zeichen des bald bevorstehenden Todes darzustellen und trotz der erzwungnen Versöhnung doch den tragischen Ausgang anzudeuten pflegten. Ein Gran von dieser Kunst ist offenbar in Sudermanns vieraktiger Komödie: „Die „Schmetterlingsschlacht“ und dem dreiaktigen Schauspiel: „Das Glück im Winkel“ wirksam. Die Komödie wie das Schauspiel enden die eine mit einer Folge kleiner, das andre mit einem gewaltigen Fragezeichen. Und Leute, die die Miene von Wissenden annehmen, flüstern uns zu, daß wir doch nicht so armselige Tröpfe sein und mit den gerührten Zuschauern an den glücklichen Ausgang des einen wie des andern Stückes glauben sollen. Sie sagen uns mehr oder minder unumwunden, daß in der „Schmetterlingsschlacht“ die große Scene, in der der frivole Keßler und die junge Witwe Elsa das Rendezvous mit Champagner haben und die arme kleine Rosi be-

trunken machen, den eigentlichen theatralischen Höhepunkt und die konzentrierte Atmosphäre des Stückes zugleich darstellt, und jedermann wisse, daß alles, was auf derartige Scenen im Leben zu folgen pflegt, anders verläuft und anders aussieht, als der um der Philister willen drangeklebte vierte Akt des sittenschildernden Stückes. Sie geben zu verstehen, daß die Schlußscene des dritten Aktes im „Glück im Winkel" eben auch nur ein theatralischer Notbehelf sei, und daß der Dichter bestimmt genug zu erkennen gegeben habe, daß Frau Elisabeth, seine Heldin, darnach lechzt, in den Armen eines Kraftmenschen wie Baron Röcknitz zu leben und nicht an der Seite des erbärmlichen Schulmeisters dahinzusiechen. Beabsichtigte in beiden Fällen der Dichter den versöhnlichen Ausgang der Dramen als den möglichen, wirklichen und innerlich wahren erscheinen zu lassen, so hätte er einerseits den Wünschen nach frappanter Modernität, den Angewöhnungen neuester Welt und Sittenschilderung weniger Rechnung tragen, andrerseits die starken Zweifel, die sich gegen die letzte Lösung, namentlich des „Glücks im Winkel", erheben, durch einen Ausgang, der kein Fragezeichen läßt, überwinden sollen.

Die „Schmetterlingsschlacht" zeigt sich als ein Stück, das auf dem dunkeln Grenzpfade zwischen Tragödie und Schwank nachtwandlerisch einher geht. Im wesentlichen nur ein großstädtisches Sittenbild, dessen originell amüsante Scenen sich von dem dunkeln Hintergrunde des modernen Elends abheben, das in den gleichen vier Wänden, im Leben der gleichen Gestalten die Ansprüche auf Lebensgenuß dicht neben die härteste Entbehrung und Arbeit, das die thörichte Verschwendung neben den heroisch erduldeten Hunger stellt! Die „Mutter" des Stücks, die verwitwete Frau Steuerinspektor Hergentheim, die mit 640 Mark Pension drei hübsche Töchter großziehn, ihnen standesgemäße Bildung geben muß, die ihre Töchter lügen, heucheln und kokettieren lehrt und ihnen, bis sie sich mit der ersten besten „reichen Heirat" für das Wohl der Familie opfern müssen, erlaubte und zweifelhafte Vergnügen gönnt, ist von einer schneidenden und zugleich kläglichen Wahrheit. Ja das einzige, was nicht als ganz typisch und echt an der Frau Steuerinspektor und ihren ältern Töchtern Else und Laura erscheint, ist die brutale Offenheit, mit der sie ihre Lebensphilosophie der Verkommenheit zur Schau tragen, während im Leben diese Art der Gesinnung hinter bürgerlich respektabeln, ja sogar hinter frommen Redensarten versteckt wird. Diesem Jammer und seinem Verhältnis zu dem pfiffigen ausbeuterischen Geiz, den der plumpe Kaufmann Winkelmann vertritt, kann freilich nur die absolute Gemütsroheit Humor abgewinnen. Diese Gemütsroheit und die ihr verwandte leichtsinnige Genußsucht trägt der Bonvivant des Stückes Herr Richard Keßler zur Schau, ein Teufelskerl in seiner Art, der zwar die junge Witwe Else nicht heiraten, aber lieben will und im übrigen gutmütig dafür sorgt, daß der gedrückte Sohn seines Prinzipals, der junge Winkel-

mann, sich mit einer der Hergentheimschen Töchter verlobt. Daß es gerade Else sein muß, die sich opfert, verschlägt ihm nicht viel, macht das Abenteuer um so pikanter. Zwischen all diesen Figuren steht nun die jüngste Hergentheimsche Tochter Rosi, das kleine Genie, das hübsch erfundne Schmetterlingsschlachten auf Fächer malt und durch ihre Arbeit die Familie durchbringen hilft. Sie allein ist eine innerlich wahre, warme, einfache Natur geblieben, an der die Dressur zur Männerjagd um jeden Preis noch nichts verdorben hat, deren unbewußte reine Neigung sich dem neuen Verlobten der ältern Schwester, dem armen, von seinem Vater schwer mißhandelten Max Winkelmann zuwendet. Sie ist es, die von allen als Vertraute mißbraucht wird, bis sie gegen den Schluß hin alle Schranken der heuchlerischen Rücksicht durchbricht, nur um von dem Manne, den sie liebt, und in dem sie eine erste tapfere Regung männlichen Selbstgefühls erweckt, nicht in falschem Lichte gesehen zu werden. Sie siegt damit selbst über das dickfellige Geldprotzentum des alten Winkelmann und steht am Schlusse als die quasi Verlobte des jungen Winkelmann da, obwohl sie vor der Hand zu ihren Schmetterlingsfächern zurückgeschickt wird. Als Fragezeichen bleiben übrig: ob Herr Max Winkelmann wirklich so viel Mut dem grimmigen Alten gegenüber behaupten wird, um für sich und Rosi auch nur ein Endchen stillen Glückes herauszuschlagen, was aus der Frau Steuerinspektor und ihren ältern Töchtern werden wird, denen Papa Winkelmann gar nicht geneigt scheint, eine Pension zu zahlen, wie sich Herr Richard Keßler weiterhin zu Frau Else stellen will, lauter Fragen, auf die keiner, der Sudermanns Komödie aufmerksam auch zwischen den Zeilen liest, eine Antwort geben kann. Gewiß bleibt nur, daß Frau Hergentheim in ihren letzten pathetischen Ansprachen Herrn Winkelmann als den Vertreter der heuchlerisch tugendhaften Welt betrachtet, wozu der Alte wahrhaftig nicht das Zeug hat, und daß sie dieser Welt mit einer Art von Recht gegenübergestellt wird.

Viel höher steht, viel tiefer in die Wirklichkeit hinein führt uns das Schauspiel „Das Glück im Winkel". Der Winkel, in dem die Handlung vor sich geht, ist das Haus des Rektors Wiedemann in einer kleinen ostpreußischen Kreisstadt. Rektor Wiedemann hat sich als Philolog nicht auszeichnen können, hat die Lehrberechtigung für die höhern Klassen nicht erlangt und am Ende froh sein müssen, in dem Rektorat einer Volksschule mit Progymnasium Unterkunft und Unterhalt zu finden. Aber er ist in jungen Jahren Hauslehrer des Freiherrn von Röcknitz auf Witzlingen, eines stattlichen Vollblutjunkers, gewesen und hat mit dem Haus und dem Gut dieses Landedelmanns eine Art Verbindung behalten. So ist es möglich geworden, daß er, ein Witwer mit drei Kindern, von denen die älteste erwachsene Tochter blind ist, sich den zahlreichen Bewunderern und Anbetern einer schönen jungen Dame zugesellen konnte, die eine Weise, als Gast und Freundin der

jungen Baronin Bettina von Röcknitz in derem Schlosse lebte. Fräulein Elisabeth erscheint dem Schulmann und allen andern als ein königliches, stolzes Mädchen, die Ansprüche auf ein großes Glück im Leben hätte. Dennoch begegnet der wackere Rektor in einer denkwürdigen Nacht dem schönen Fräulein im Schloßpark von Witzlingen, findet sie verzweifelnd, rat- und hilflos, nahezu entschlossen, nicht bloß dieses Haus, sondern womöglich die Welt zu verlassen. Er deutet sich die entsetzliche Lage der von ihm Bewunderten dahin, daß Elisabeth das schuldlose Opfer irgendeines Gewissenlosen aus ihrer Umgebung geworden sei, und gewinnt unter diesen Umständen den Mut, der Bedrängten den Schutz seines bescheidnen Herdes und seine Hand anzutragen: Elisabeth wird die zweite Frau des Rektors. Sie ist das Wunder des Nestes, in dem sie lebt, jedermann beneidet, aber keiner begreift den Rektor, wie ers hat wagen können, diesen fremden Goldvogel zu den Lebensaufgaben und Lebensstimmungen einer Haushenne zu verurteilen. Alle fühlen, daß die Verhältnisse des Winkels, des Rektorhauses wie des Städtchens, der ungewöhnlichen schönen Frau nicht zu Gesicht stehen, alle erraten, daß hier gleichsam stolze, üppige Glieder in ein viel zu knappes und ärmliches Gewand eingepreßt sind. Der Rektor selbst, eine Seele von einem Menschen, dessen reiner Gutmütigkeit es freilich an aller Schärfe des Blutes gebricht, hegt mitten in dem wohligen Glück und Behagen starke Zweifel, ob Frau Elisabeth selbst sich glücklich fühle. Nicht für sich, aber für die edle, großangelegte Frau empfindet er die kleinen Demütigungen, die ihm in seiner bescheidnen Stellung von Landratsdünkel, Schulratsdünkel und kleinstädtischem Kastenstolz gelegentlich auferlegt werden. Auf diese Sachlage baut Herr von Röcknitz, der frühere Gastfreund Elisabeths, der es nicht verschmerzt hat, daß diese Frau nicht seine Beute geworden ist, den Plan, sich ihrer doch noch zu bemächtigen, da er seiner eigenen Frau und alle andern Weiber, mit denen er sonst sein Spiel treibt, gründlich müde ist. Also bricht er bei Gelegenheit eines Pferdemarktes im Städtchen, mit selbstherrlicher Liebenswürdigkeit in das Haus des Rektors und ehemaligen Lehrers ein, nötigt die Wiedemanns, ihm und seiner Gemahlin Gastfreundschaft zu gewähren, eröffnet dem Rektor, daß er sich in den Reichstag wählen lassen wolle, versichert, daß er einen Vertrauensmann und Stellvertreter brauche, dringt in den Schulmann, seine Stelle zu verlassen, als sein Verwalter, Pächter, alles, was Wiedemann will, auf seinen, des Freiherrn, Gütern ein neues Leben zu beginnen. Um seines Weibes willen und ohne Ahnung, daß der Antrag des Barons Röcknitz in ganz anderm Sinne, um der Frau willen, erfolgt, tritt der Rektor der für ihn doch ein wenig fremdartigen Aussicht näher. Röcknitz aber drängt zur raschen Entscheidung. Er hat bis hierher die früher vor ihm Geflohene in ihrem Winkel geschont, jetzt trägt er es nicht länger, sie soll sein werden, soll wenigstens wieder neben ihm leben, das weitere wird sich von selbst finden. Stürmisch flehend,

gewaltsam fordernd überfällt er die Abwehrende mit seinen Vorschlägen, seiner unverhohlen bekannten Leidenschaft. Frau Elisabeth windet sich zitternd unter der Hand, die so in ihr Leben eingreifen will, sie giebt umsonst immer deutlicher kund, daß sie dem Andringen des Freiherrn niemals nachgeben werde. Und wie Röcknitz in seinem Herrengefühl und mit der Witterung eines erfahrnen Jägers für den Wind, leidenschaftlicher und zugleich demütiger in sie dringt, kommt es zu Tage, daß Frau Elisabeth seinerzeit vor ihm geflohen ist, um ihm nicht zu erliegen, um nicht Verrat an ihrer Freundin Bettina zu üben, daß sie ihn geliebt hat, ihn noch liebt. Einen selbstvergessenen Augenblick hängt sie am Halse des Mannes, der ihr heimliches Ideal war und bis zur Stunde noch ist, ein langer, banger Kuß soll den Abschied auf Nimmerwiedersehen besiegeln. Doch Röcknitz jauchzt auf, jetzt glaubt er sich Elisabeths gewiß, er wird die Frau, die ihm das gestanden hat, nie wieder loslassen. Brutal droht er, wenn sie sich nicht füge, die ganze Rektorbude in die Luft zu sprengen, er will sie zwingen, seine Geliebte zu werden und zu bleiben. Schaudernd erkennt Frau Elisabeth in diesem rücksichtslosen Fordern, in der Ausbeutung seines Sieges über ihre Schwäche die wahre Natur des Mannes, zu dem sie emporgeblickt hat. Eine Sturzwelle von Scham- und Schuldgefühl betäubt die unglückliche Frau, sie will den Tod im nahen Wasser suchen. Doch weil sie Liebe gesät hat, erntet sie jetzt Liebe: die Feinfühligkeit der blinden Stieftochter spürt es zuerst, daß ein Unheil drohe, die treue Sorgfalt des jungen Lehrers Dangel, der die blinde Helene liebt, schreckt den ahnungslosen Gatten empor, auf ihrem Todesgange tritt der Rektor unerwartet Frau Elisabeth in den Weg, und in einer erschütternden Scene entlasten und enthüllen sich die schwerbeladenen Herzen. Frau Elisabeth wird dem Leben erhalten, ihr ist zu Mute, als hätte sie in dieser Stunde ihren Mann zum erstenmal gesehen, und obwohl wir nicht erfahren, wie der Rektor mit dem Freiherrn, der oben im Hause ruhig und siegesgewiß schläft, abrechnen und auseinanderkommen wird, sollen wir das Glück im Winkel für gerettet halten.

Daß ein starker Zweifel an der Möglichkeit dieses Glücks übrig bleibt, ist die Schuld des Dichters, der die unerläßliche letzte Scene, die mit ihren Gewitterschlägen erst die Luft vollständig reinigen würde, sich geschenkt oder versagt hat, und wenn es Absicht seines Lebensbildes war, das gute Recht des Winkels gegen die herzlose Anmaßung des mit neuester Philosophie aufgefrischten uralten Herren- und Übermenschendünkels zu vertreten, so mußten allerdings der vorzüglich beobachteten und gezeichneten Gestalt des Freiherrn von Röcknitz andre Gestalten als dieser Rektor mit seiner Demut und halben Selbstverachtung, als diese Frau Bettina, die jeden Tag erwartet, daß es aus dem Munde ihres Gemahls „Paschol!“ erklingen wird, entgegengesetzt werden, so mußte selbst die fesselnde Gestalt der Frau Elisabeth stellenweise eine tiefere Beseelung erhalten. Denn sowie wir fragen, wo die Wahrheit

des so energisch angelegten und wenigstens in zwei Scenen zu den stärksten und nachhaltigsten dramatischen Wirkungen erhobnen Schauspiels von innerer Unwahrheit und Unwahrscheinlichkeit verdrängt wird, so sehen wir bald, daß sich auch hier Spiel und Gegenspiel auf abnorme Extreme gründen. In Berliner Kneipen und geistreichen Gesellschaften mag man das eigne Volk in eine Minderheit von Tigern und Wölfen und in eine ungeheure Mehrheit von armseligen Hammeln einzuteilen belieben und jedem Röcknitz einen armen Rektor Wiedemann entgegenstellen; im Leben sieht auch jetzt noch die Sache wesentlich anders aus. Weder wird der „harte, heitere, helle Herrenmensch" von soviel bereitwilligen Schultern emporgetragen, wie es im „Glück im Winkel" scheinen will, noch stehen ihm im Durchschnitt bloß Jammergestalten gegenüber. Ein Dichter von dem Talente Sudermanns muß wissen, daß dieser ganze Gegensatz ein eingebildeter und willkürlicher ist, muß den Glauben aufgeben, daß mit Vermeidung der großen Mitte der Welt, in der der Strom des Lebens am vollsten und frischesten rinnt, je eine überzeugende und siegende Weltdarstellung zu gewinnen sei. Daß die Moderne das Panier des Extrems aufgeworfen hat, die ausschließliche Darstellung der Abnormität zu den Kennzeichen des „modernen Stils" rechnet und fortwährend verkündet, daß sie in diesem Zeichen siegen werde, daß sie jede Mitte wie jedes Maß des Lebens als gleichbedeutend mit der Göttern und Menschen verhaßten Mittelmäßigkeit verdächtigt, darf einen Dichter von wirklicher Kraft, von tiefdringendem Blick in die Menschennatur auf seinem Wege nicht aufhalten. Geradezu verhängnisvoll aber wäre das Emporkommen einer Lebensdarstellung, in der etwas andres gesagt als gemeint würde, und in der die Versöhnung für die philiströsen Zuschauer und Leser das Gelächter der Wissenden erzeugte. Der kälteste Hauch trostloser Weltanschauung und der schrillste Klang einer Wahrheit, die Wahrheit wenigstens für den Dichter ist, würde dem vorzuziehen sein. Die „Morituri" betitelte wunderliche Trilogie von drei Einaktern „Teja", „Fritzchen" und „Das ewig Männliche" war noch weit weniger geeignet als „Das Glück im Winkel", die fühlbare Unsicherheit der Lebensanschauung, den Eindruck bloß geistreichen Spiels mit Einfällen oder Problemen, die Lust zum Experimentieren auf die Nerven eines blasierten, jeder einfachen und starken Empfindung baren Publikums zu überwinden. Wenn es ohne Zweifel ein dichterischer Gedanke ist, die Wirkung des nahen und gewissen Todes auf grundverschiedne Menschen zu verkörpern und Empfindungen und Erkenntnisse zu offenbaren, die vom unentrinnbaren Ernst der letzten Stunde geweckt werden, so setzt dieser Gedanke die reinste Hingabe, die überzeugendste Wärme, das tiefste Mitleben des Dichters voraus. Aber die Hin- und Herwendung des Gedankens, der Sprung von der Tragödie zum Satyrspiel verraten die Mitwirkung eines kühl virtuosen Elements. Selbst das beste der drei kleinen Stücke, „Fritzchen", in dem der Verfasser sein eigenstes Pathos entwickelt,

ist keineswegs genügend klar, einfach und wahrhaft tragisch, die Vernichtung, die über den ehebrechenden und beschimpften Lieutenant hereinbricht, kommt von außen, hätte Fritz von Drosse seinen Degen oder einen Revolver zur Hand würde er niemals die Reitpeitsche des erbitterten Gatten zu kosten bekommen haben. Auch hier wieder spielen all die Zuthaten von Willkür, von schief gerichteter Reflexion, von Äußerlichkeit herein, die das Talent Sudermanns bis zur Stunde hemmen und beeinträchtigen und ihm verwehrt haben, die technisch-meisterhaften Erfindungen seiner Spätzeit mit der einfachen Wahrheit und der ergreifenden Mitleidenschaft zu durchdringen, die eine Dichtung wie „Frau Sorge" erfüllt. Hoffen wir, daß die Stunde, in der ihm dies gelingt, nahe ist.



Gerhart Hauptmann.



Gerhart Hauptmann.

Wie sich im reißenden Verlauf großer historischer Revolutionen die Strömungen rasch scheiden, die Parteien spalten, ihre ursprünglich vereinten, scheinbar nach dem gleichen Ziel strebenden Häupter plötzlich zu Rivalen, zu entschiednen Gegnern werden, so trennen sich auch inmitten geistiger, künstlerischer Kämpfe die Gruppen, und ihre Vorkämpfer, die anfänglich in der gleichen Reihe zu stehen schienen, streben mit feindseligem Widerwillen auseinander. Beinahe immer tritt die plötzliche Erkenntnis des Trennenden, die gewaltsame und sichtliche Scheidung in dem Augenblicke ein, wo man über die bloß aufregende, zerstörende, streitende Leidenschaft hinaus zu neuen Bildungen, zur Erfassung der Welt und des Menschen im großen Sinn gelangen will, wo eine Verschmelzung des im wilden Anlauf Erstrebten und Neugewonnenen mit dem Ewigen und Unwandelbaren in der Natur und im Menschheitsleben notwendig und unabweisbar wird. Je echter, innerlich lebensvoll poetische und künstlerische Talente sind, um so weniger können sie lange im Bann der bloßen revolutionären Herausforderung ausdauern. Das Leben in ihnen will sein Recht und mit der größeren Anschauung des Lebens erfolgt von selbst die Loslösung von der einseitigen Partei oder Richtung. Die Grundverschiedenheiten der stärkeren Talente einer Zeit und einer Bewegung kommen dann zum Bewußtsein, man wird inne, daß vieles, was allenfalls aus gleichem Boden und dicht neben einander wuchs, darum doch nicht die gleichen Wurzeln hat. So konnte noch vor wenigen Jahren Gerhart Hauptmann mit H. Sudermann zusammen genannt werden, inzwischen aber hat sich entschieden, daß jeder der Beiden seinen eigensten Weg verfolgt. Die ganze Entwicklung des letztgenannten Dichters hat eine Reihe von Prüfern und Beurteilern gefunden, man ist bemüht gewesen, die bestimmte Physiognomie des Dichters und mit ihr seine wahre, nicht Scheinstellung in seinem Volke und seiner Zeit, seine Bedeutung für die Gegenwart, wie der geistvolle, scharfkritische Ad. Bartels in seiner eingehenden, vollkommen selbständigen Studie „Gerhart Hauptmann“ (1897) sagt, herauszuheben. Daß ein Dichter, der noch in der Mitte seiner Entwickelung steht, überhaupt schon Anlaß zu eingehender Darstellung seiner Entwickelung giebt, deutet darauf hin, daß man es in ihm mit einer eigentümlichen, die ernstliche Betrachtung beinahe gleichzeitig mit der genießenden Empfänglichkeit herausfordernden Natur zu thun hat. Denn

Bartels, obschon der ernsteste und zugleich der unbefangenste Würdiger des Dichters ist keineswegs der einzige gebzieben, den die überaus selbständige und bedeutende Entwickelung Hauptmanns gefesselt hat. Dem Fanatismus freilich, der in Hauptmann wieder einen — der Himmel mag wissen, den wievieltsten seit zwei Jahrzehnten — Heiland der deutschen Litteratur erblickt, tritt Bartels nicht bei. „Der von seinen Anhängern so oft beliebte Vergleich mit Shakespeare und Goethe ist Thorheit, auch Schiller und Grillparzer und den partiellen Genies Kleist, Hebbel und Ludwig, die man mit Unrecht Kraftdramatiker nennt, da sie ohne Zweifel echte Tragiker sind, darf Hauptmann nicht gleichgestellt werden.“ Aber in seiner Beschränkung auf einen echten, noch dazu an die provinzielle schlesische Heimat gebundenen Naturalisten, in seiner Anreihung „an die großen Talente, die mit Jeremias Gotthelf beginnend, in der Darstellung ihres heimischen Volkstums ihr Bestes geleistet und sich dadurch unsterbliche Verdienste erworben haben, gehört er ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart.“ Bartels geht dabei von der Anschauung aus, daß dieser Dichter nicht aus der Willkür der litterarischen Mode, nicht, oder doch zunächst nicht aus dem Kitzel der Opposition, sondern aus dem Kern seines Wesens und dem innersten Drange seiner Lebensanschauung und Welteinsicht heraus ein Vertreter des „Modernen“ geworden sei. Er verteidigt ihn gegen Forderungen, die nach seiner Meinung aus der alten Sehnsucht nach einer möglichst angenehmen, behaglichen Kunst hervorgehen. Bartels giebt natürlich zu, daß eine Litteratur, die nur die Nachtseiten menschlichen Lebens und menschlicher Natur darstellt, einseitig, seinetwegen krank ist, aber er bestreitet der Kritik das Recht, „dem Dichter die Weltanschauung vorschreiben zu wollen und das einzelne Kunstwerk nach andern als rein ästhetischen Prinzipien zu beurteilen. Ein ganz düsteres Werk kann für den, der tiefer blickt, viel mehr ideale Momente aufweisen, als das lichteste.“

Zweierlei geht aus der Kritik wie der Apologie unzweifelhaft hervor: daß Gerhart Hauptmann vor dem Schicksal mit den allmählich einlenkenden und darum verflachenden Talenten verwechselt zu werden, durch jede Faser seiner Anlage und Besonderheit geschützt scheint und daß die größere Klarheit und Lebensfülle, nach der der Dichter so sichtlich und unter so peinlichen Wehen ringt, für ihn in dem Maße schwerer erreichbar ist, als er eng und fest an die Wirklichkeit bestimmter Lebenseindrücke und Erinnerungen gebunden scheint. Und weiter ergiebt sich, daß die seitherige Entwickelung des noch jungen (1862 geborenen) Dichters gar nicht überschaut werden kann, ohne zugleich eine Reihe von wichtigen allgemeinen Fragen mit ins Auge zu fassen. Den Unbefangenen, die das große und starke Talent Hauptmanns von vornherein empfunden, die inmitten der greulichen und qualvollen Scenen, die er auszumalen liebte, sich vom warmen Lebenshauch einer echten Dichternatur berührt fühlten und die Energie seiner Charakteristik und seines

immer auf den Kern der Dinge gerichteten Wirklichkeitssinnes nach Verdienst zu würdigen wissen, machte es doch einige Mühe, dies Talent von der Schar derer zu trennen, die mit naturalistischen Schlagworten und der Berufung auf das moderne Leben ihnen die widrigsten Fratzen, die erkünsteltste Unnatur ansannen und viel stärker nach Übereinstimmung mit dem neuesten „Stil“ als nach dem Einklang mit der Natur verlangten. Daß der Verfasser der Dramen „Bei Sonnenaufgang“ und „Die Weber“ reichlichen Anlaß gegeben hat, ihn mit diesen reflektierten Häßlichkeitsaposteln zu verwechseln, unterliegt gar keinem Zweifel, und sowie es versucht wird, ihn über die persönliche Anerkennung hinaus, auf die er ein gutes Recht hat, als den Bahnbrecher und Führer für die ganze zukünftige Entwickelung der deutschen Litteratur darzustellen, kann der Protest dagegen gar nicht energisch genug ausgedrückt werden. Denn nach wie vor müssen wir bei aller pflichtschuldigen Anerkennung des Bedeutenden, Selbständigen und kräftig Einfachen in Hauptmann dabei beharren, daß der gesunden Weiterentwickelung der deutschen Litteratur aus der willkürlichen und fratzenhaft einseitigen Auffassung der Begriffe „Leben“ und „Wirklichkeit“ eine nicht gering zu schätzende Gefahr erwächst. Das Leben und die Welt sind von einer unabsehbaren Weite, die Überfülle der Erscheinungen zwingt auch den größten Dichter, sich Schranken zu setzen, oder vielmehr die Schranken ergeben sich daraus, daß nur eine bevorzugte, wenn auch noch so große Zahl von Erscheinungen, Handlungen und Gestalten in die Phantasie und die Mitempfindung des einzelnen Dichters fallen. In diesem Sinne läßt sich mit keinem Dichter rechten, der nach Maßgabe seiner ursprünglichen Antriebe, seiner Lebenseindrücke, seiner Bildung ehrlich an die Weltwirklichkeit hinantritt, schaut und nicht schaut. So wenig man in Zeiten, wo die Phantasie ihre eigenen wunderlichen Wege einschlug, die Romantiker ihre Schäferinnen mit Vorliebe an die Ufer der Durance oder in die Berge von Leon schickten, Freiligrath seufzte: „Wär ich im Bann von Mekkas Thoren,“ ohne weiteres von Unwahrheit reden durfte, da die Stimmung, die sich dieser fremdartigen Bilder bediente, echt und wahrhaft war, so wenig würde es sich ziemen, die besondere Neigung zahlreicher Schriftsteller unserer Tage für die Darstellung öden und bedrängten Alltags- und Kleinlebens, die Vorliebe für Spelunken und Winkel schlechthin für unnatürlich und unwirklich zu erklären. Aber es ist ein ungeheurer Unterschied zwischen dem natürlichen, instinktiven Zuge zu der bezeichneten Stoffwelt und zwischen der reflektierten, systematischen, künstlich gezüchteten, ganz und gar unwahren Wirklichkeitsschilderung, in der sich eine Gruppe jüngrer Poeten nicht sowohl aus einem Drange der Natur, als vielmehr mit bewußter Unnatur, aus einer wunderlich gemischten Philosophie der Sozialpolitik und Philosophie der Kunst heraus, gefällt und genugthut. Einseitiger und gelegentlich frevelhafter ist niemals zuvor mit dem Worte Naturwahrheit gespielt, willkürlicher niemals der Gegensatz einer versinkenden

und einer neuen Welt gesetzt worden. Wir reden dabei nicht von den gänzlich verlogenen und impotenten Gebilden, in denen der neue Gesichtspunkt ungefähr auf die Art gewonnen ist, wie sich übermütige Buben im Spiel, indem sie den Kopf zwischen die Beine stecken, einen neuen Gesichtspunkt verschaffen. Wir denken nur an die Werke der streitenden Litteratur, die überhaupt ernst genommen werden können, Werke, die sich rühmen, in rücksichtsloser Wahrheitsliebe Welt und Wirklichkeit zu spiegeln, wie sie sind, während eine fanatische Parteisophistik, eine brennende Sehnsucht nach dem Neuen, Unerhörten, eine wilde Nichtachtung der noch atmenden, wirkenden, in unübersehbarer, aber wahrlich sichtbarer Mannigfaltigkeit vorhandenen Wirklichkeit die Weltschilderungen der Schule diktiert. Die streitige Frage, ob alles, was dargestellt werden kann, auch dargestellt werden muß, soll hier unerörtert bleiben. Begreiflich genug ist es bei dem Abscheu und Ekel, den einzelne neueste Schöpfungen erwecken, daß naive Gemüter immer wieder auf den Reinlichkeitsprotest verfallen. Entscheidender ist, daß während man die gewaltige Wahrheit der Dinge zu erfassen und wiederzugeben beansprucht, man tief in Unwahrheit, in die Konventionalität der sogenannten starken Wirkungen, in den bloßen Schein getreuer Lebensbeobachtung, den Schwindel tiefer Seelenergründung hineingeraten ist.

Oder wäre es nicht Unwahrheit, wenn man vorgiebt, von der ganzen doch noch Millionen betragenden Zahl deutscher Menschen, Familien, Lebenskreise der Gegenwart, in denen persönliche Eigenart, warmer Lebenshauch, Arbeitskraft und Pflichtgefühl, Streben und Bildung heimisch sind, in denen die Männer durchschnittlich weder am Größenwahnsinn, noch die Frauen an Nymphomanie leiden, nichts zu sehen, sie schlechthin als armseligen Rest einer versunkenen Welt und Kultur zu behandeln? Wäre es etwas anderes als Konventionalität, und zwar der schlimmsten Sorte, wenn man die ganze Breite und Mitte unseres Lebens als nichtig behandelt? Wäre es mehr als Schein, wenn die endlosen Schilderungen von Kneipengeist und Kneipenplattheit, die Wiedergabe der gleichen Scenen ekelhafter Trunkenheit oder brutaler Geilheit, die sich im großstädtischen Treiben auch dem Auge dessen aufdrängen, der widerwillig an ihnen vorübereilt, sich als scharfsinnige Beobachtung und psychologische Offenbarung preisen lassen? Wäre es mehr als Schwindel wenn fort und fort von einer neuen Anschauung, von den bewegenden geistigen Mächten der Zeit, von den ernsten Forderungen der Stunde die Rede ist, und keiner, keiner zu sagen weiß, wohin diese Mächte treiben und was gefordert wird? Soll der „Bruch mit alten Weltanschauungen“ mehr als Phrase und litterarische Losung sein, so müßten wir doch irgendeinmal und irgendwo den Menschen, die Gruppe, die stille Gemeinde der Gestalten verkörpert bekommen, in denen der neue Glaube etwas anderes hervorruft als einen malaiischen Wutlauf in Worten gegen die Welt, die lebt und voraussichtlich immer leben wird. Ist doch selbst in den sozialdemokratisch verhetzten, ver-

gifteten Massen eine Fülle von gesunder Einzelkraft, von schlichtem, un- oder halbausgesprochenem, aber lebendig wirksamem Gefühl, von menschenwürdigem Ernst, wie von verborgenem Reiz des Lebens, neben Not, Elend, phantastischer Begehrlichkeit vorhanden, auch hier ist die Wirklichkeit nicht so arm, so grau eintönig, so ganz und gar schmutzig und greuelvoll, wie unsre streitende Kunst sie verkörpert. Diese streitende Kunst kann sich so lange nicht in die siegende wandeln, als sie sich ausschließlich in diesem erstickend engen, ohne jede Not, ohne jedes geistige Bedürfnis — außer dem Wunsche nach neuem theatralischem Effekt und neuer Romanspannung — gezogenen Kreise bewegt. Sprengt sie ihn, thut sie den Schritt in die Mannigfaltigkeit des Lebens, von der Kümmerlichkeit zur Größe der Natur, so hört ihre besondere Parteistellung von selbst auf.

Obschon dies alles wahr und unwiderlegbar ist, muß Gerhart Hauptmann doch als eine Ausnahmenatur in der Reihe der Naturalisten betrachtet werden. Er hat die eben aufgezählten Irrtümer der Richtung geteilt, hat die letzten poetischen Konsequenzen der Vererbungstheorie und anderer zweifelhafter Dogmen gezogen, die Danaergeschenke der Naturwissenschaft an die Poesie sind, ist in der Darstellung des sozialen Elendes weiter gegangen, als die meisten seiner vermeinten Genossen, und hat sich gleichwohl in der Tiefe immer von diesen unterschieden, selbst da, wo er sie äußerlich übertrumpfte. Von Haus aus empfing man einen allerdings undefinierbaren Eindruck — doch undefinierbar ist das Unmittelbare in der Kunst ja meist — daß es Hauptmann bei Darstellung des Grellen und Wüsten, wie des materiellen Elends um etwas ganz anderes, als um das Auftrumpfen, das Verblüffen, um Atelierkünste und litterarische Sensation zu thun gewesen ist, daß er ein Gefühl in sich trug, den letzten Tiefen der Wirklichkeit noch ungeahnte Poesie abgewinnen zu können. Indem er den künstlerischen Glauben derer teilte, die die Spiegelung der Verkommenheit, tierischer Triebe und Laster, des Jammers und Hungers, der Rohheit und willenlosen Gewöhnung für eine notwendige Aufgabe der Dichtung erachteten, regte sich in ihm doch ein lebendiger Drang, ein lechzendes Bedürfnis, darüber hinauszukommen. Wer die Dramen Hauptmanns vergleichend betrachtet, wird sich weder darüber täuschen, daß dieser Drang und diese Sehnsucht nur teilweise siegreich waren, noch wird er diesen inneren Zug einer Dichterseele unterschätzen. Allerdings heben sich gerade, weil Hauptmann in seinen Anfängen so vollständig an die Nachtseiten der Natur und des gesellschaftlichen Daseins hingegeben schien, fast bravourmäßig die abstoßendsten Vorgänge zur deutlichsten Erscheinung brachte, weil ihn die Vorstellung der subjektiven Ohnmacht des Menschen gegenüber der Gewalt der Zustände stärker beherrschte, als andere, die glücklicheren, von wärmerem Gefühl belebten Augenblicke bei ihm stärker ab, als in Werken, die mehr in der Mitte der Lebenserscheinungen befangen sind. Wenn im „Friedensfest" über alles, was drohend und

trennend zwischen ihnen steht, Ida und Wilhelm einander doch in die Arme sinken, um gemeinsam ein gutes, rechtes Leben zu versuchen, in „Kollege Crampton" die Kindesliebe Gertruds treu an dem unglücklichen Vater festhält, mit ihrem kleinen, großen Herzen der Welt trotzt und den gestürzten Vater wieder emporzurichten trachtet, im Drama „Einsame Menschen" der alte Vockerat und seine Martha den Sohn aus der Wahrheit ihrer Natur heraus an den Dank mahnen, den das Kind den Eltern schuldet, in den „Webern" die verhungernden Elenden in scheinbar so kläglicher und doch so starker Liebe zusammenhalten, im „Hannele" das arme, zum Tode gemißhandelte Kind den Himmel offen sieht und alle Wonnen der Seligkeit auf sie niederträufeln, so bricht das alles elementar hervor und rauscht uns übers Haupt, wie eine blitzende Flut, die zuvor an den Stein pochte und ihn sprengen mußte, ehe sie uns laben konnte. Das unüberwindliche Verlangen des Dichters nach solchen ans Herz greifenden Augenblicken, sein Bewußtsein, daß die Erde dergleichen zeitigt und die Menschheit sie nicht entbehren kann, unterschied trotz allem diesen Dichter von den vielen, die an die Stelle der poetischen Aufgaben die Aufgaben des Krankenhaus- und Irrenarztes, des Moralstatikers und des Nationalökonomen setzen.

Das erste in der Reihe von Gerhart Hauptmanns Dramen „Vor Sonnenaufgang" schien allerdings jede Hoffnung auf eine glückliche Entwickelung abzuschneiden. Denn in ihm waren alle abschreckenden und niederwuchtenden Elemente beisammen. Eine Säuferfamilie, die in ihrer tierischen Brutalität und Stumpfheit kaum noch stellenweis menschliches Mitleid erwecken kann, ein brutaler Alter, der nach der eigenen Tochter giert, sowie ein tief entsittlichtes Weib, die ihre Stieftochter dem eigenen Liebhaber zum Weibe geben möchte, um das Verhältnis mit ihm ungestört fortsetzen zu können, eine Tochter, die an einen Lump von Mann verheiratet ist, aber selbst diesem Lump, der sie um der Mitgift willen geheiratet hat, noch Anlaß giebt, sich für einen Märtyrer zu erachten, da sie gleich ihren Eltern von der Branntweinpest ergriffen ist, dem allen gegenüber die zweite Tochter Helene, ein naturwüchsig frisches, noch völlig reines Geschöpf, die durch frühzeitige Entfernung aus dem Hause und ihre Erziehung in Herrnhut von der Krankheit der verkommenen Familie verschont geblieben ist, und der ihr unseliges Schicksal den Sozialdemokraten Loth, einen kalten Prinzipienreiter in den Weg führt, der sie retten könnte, retten müßte, wenn er nicht Wasser statt Blut in den Adern, eine verächtliche Halbbildung und den Dünkel verständiger Unfehlbarkeit statt eines Herzens in sich hätte. Das tiefrührende, leidenschaftlich wahre Flehen der Geliebten, die er kaum erst gewonnen hat, ihr: „Ich beschwöre dich, gehe nicht fort. Verlaß mich doch nur nicht. Geh nicht fort. Alles ist aus, wenn du einmal ohne mich von hier fortgehst," verschlägt dem prinzipgetreuen Temperenzler nichts, nachdem er einmal weiß, daß sie einer Säuferfamilie entstammt. Er steht unter

dem Zwange seines gesunden Blutes, wie Helene unter dem Zwange ihres kranken, weiter bedarf es nichts. Und doch hat der Dichter zuvor dafür gesorgt, daß wir tief in die Seele des armen Geschöpfes hineinblicken, als sie noch im Eingang des Dramas ihre ganze Verzweiflung über die Zustände um sich her in den Worten heraussprudelt: „Alles ist mir egal, schlimmer kanns nicht mehr kommen: einen Trunkenbold von Vater hat man, ein Tier — vor dem die eigene Tochter nicht sicher ist. Eine ehebrecherische Stiefmutter, die mich an ihren Galan verkuppeln möchte. Dieses ganze Dasein überhaupt. Nein! ich sehe nicht ein, wer mich zwingen kann, durchaus schlecht zu werden. Ich gehe fort. Ich renne fort — und wenn ihr mich nicht loslaßt . . . . . dann Strick, Messer, Revolver! — Ich will nicht auch zum Branntwein greifen, wie meine Schwester. Mir egal, ganz egal — man ist — man muß sich schämen bis in die Seele 'nein. Man möchte was wissen, was können, was sein — und was ist man nu? — Hätte mein gutes Mutteldhen das geahnt, als sie bestimmte, daß ich in Herrnhut erzogen werden sollte. Hätte sie mich lieber, lieber zu Hause gelassen, dann hätte ich, hätte ich wenigstens nichts anderes kennen gelernt, wäre in dem Sumpf hier auf — aufgewachsen. Aber so!" Wir tragen ein unbeschreibliches Gefühl tiefsten menschlichen Jammers davon, daneben ein Gefühl stärkster Verachtung für den Gesellschaftsapostel, der seine Unfähigkeit, das Gute zu wirken, hier zum Glück dargethan hat, ehe man ihm ein Volk und einen Staat in die Hände gibt. Ja, und wenn draußen vor dem Hofe, in dem alle diese Greuel geschehen, die Sonne noch scheint, so will uns das eher drückend, als tröstlich bedünken. Selbst Litzmann, der in seinen Vorträgen „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart" es wahrlich an Bewunderung für Hauptmann nicht fehlen läßt, urteilt über den Ausgang dieses Erstlingswerkes: „In öder Hoffnungs- und Trostlosigkeit läßt der Dichter den Zuschauer und Leser, der ihm bis hierher gefolgt, allein. Die Katastrophe wirkt um so grauenhafter, als durch sie zunächst nicht die bis aufs Mark der Knochen von moralischer Fäulnis zerfressenen Elemente zermalmt und in einer allgemeinen Sündflut hinweggespült werden, sondern das einzige Element, das sich seine Integrität in jeder Beziehung zu wahren gewußt, in dieser verpesteten Luft vor unseren Augen einen qualvollen Erstickungstod stirbt. — Ohne eigene Schuld geht das unglückliche Mädchen zu Grunde; ihre Schuld und ihr Verhängnis ist die erbliche Belastung, die auf ihr ruht und die, wenn sie auch bei ihr selbst zu schlummern scheint, doch in ihren Kindern wieder aufleben und neue und schrecklichere Opfer fordern kann."

Die Überzeugung von der Macht der Vererbung spielt auch in Hauptmanns zweitem Drama „Das Friedensfest" eine verhängnisvolle Rolle. Auch der Held im „Friedensfest", der self made man Wilhelm, der nicht besonders stolz auf seine Selbstgemachtheit ist, stammt aus einer unselig

zerrütteten Familie. Ein Vater, der in psychischen und physischen Krankheitszuständen der Fluch seines Hauses geworden ist, in tyrannischer Laune die eigene Frau tief herabgedrückt, sie vor Kindern und Dienstboten schimpflich gedemütigt, ja wirklich beschimpft hat, eine Mutter, die sich lange lebensfrisch über den Wassern der kleinlichen Beschränktheit erhalten hat, aber nun in ihnen untergegangen ist, Geschwister, die aus einer verlorenen, verdorbenen Jugend eine grenzenlose Verbitterung davongetragen haben, die sich namentlich bei dem Bruder Robert bis zum hämischen Cynismus, zum brennenden Neid gegen alles Reine, Gute, Glückliche gesteigert hat — so muß Wilhelm die Seinen sehen und seiner Geliebten darstellen, muß ihr bekennen, daß der Vater an Verfolgungswahnsinn leidet, daß er selbst sich nur gerettet hat, indem er der Zucht dieses Vaters entfloh, daß er sich auf eigene Faust durch die Welt gehungert und gedarbt hat. Und nun hat er das herzige, willenskräftige Mädchen, gerade am Weihnachtsfeste in das verdunkelte Haus seiner Eltern eingeführt, ihr offenbart, was auf seinem Leben lastet und was er entbehrt hat. Auch für seine schlimmste Schuld, daß er in Verteidigung der Mutter die Hand wider den eigenen Vater erhoben hat, hat Ida nur schweigende, herzliche Verzeihung, für das, was ihm das Leben bisher versagt hat, will sie ihn voll entschädigen. Als er ihr erklärt, daß seine Erinnerung bitter und nicht zum Lächeln sei, jauchzt sie nur auf: „S'ist ein Jubelgefühl, Wilhelm! Ich muß dir sagen, es mag selbstsüchtig sein, aber ich freue mich so furchtbar, daß du das so brauchen kannst. Ich will dich ja so lieb haben, Wilhelm. Ich sehe so mit einem Mal Zweck und Ziel. Aber ich bin ganz konfus. Ich bedaure dich ja so sehr. Aber je mehr ich dich bedaure, um so mehr freue ich mich. Verstehst du, was ich meine? . . . ich bilde mir ein, ich könnte dir vielleicht alles, was du entbehrt hast, alle Liebe, die du entbehrt hast, mein ich, könnt ich dir vielleicht reichlich geben!“ Aber ihr jugendmutiges, glückliches Wesen und ihr liebevolles Naturell, die Wilhelm beglücken, wecken die Dämonen des Scholzschen Hauses und führen zu einer Familienkatastrophe, in der der wilderregte, halb wahnsinnige Vater Wilhelms einen neuen Schlaganfall erleidet. Dies Erlebnis, just am Heiligenabend, in dem Augenblick, da er Hoffnung zu hegen beginnt, wirft Wilhelm in den brennenden Zweifel zurück, ob er ein Recht habe, Ida an sich zu ziehen und in sein Leben zu verflechten. Er bedarf gar nicht einmal, daß Idas Mutter ihm sagt: „Nun wankt alles. Ich fühle eine furchtbare Verantwortlichkeit für mein Kind. Jede Mutter ist doch verantwortlich für ihr Kind. Reden Sie mir zu, Wilhelm, sagen Sie mir, daß noch alles gut werden wird. Sagen Sie mir, daß ich unnütz Furcht und Sorge habe“ — er ist schon von selbst in der Stimmung, einen Selbstmord zu begehen: „Wenn einen die Wut der Verzweiflung übermannt, in solchen Augenblicken kann ich mir denken, in solchen Augenblicken kommt's dazu, daß Menschen sich fünf Stock hoch — den Kopf zuerst —

auf das Pflaster stürzen, förmlich wollüstig wird einem diese Vorstellung. — — Warum sollen Kerls, wie ich, zwischen Himmel und Erde herumschmarotzen? Nichtsnutzige Geschöpfe! Sich selbst ausmerzen — das wäre noch was — dann hätte man doch einmal etwas Nützliches gethan." Und in dieser Spannung und Übermanntheit noch eine Unterredung mit dem hämischen Bruder Robert, der ihm zu Gemüte führt, wie ähnlich er dem Vater sei, wie er die Pflicht habe, das Mädchen frei zu lassen. Wilhelm sieht gerade noch klar genug, um dem unholden Gesellen die verdiente Antwort zu geben: „Recht hast du allerdings, aber was dich auf den Gedanken gebracht hat, das ist jämmerlicher Neid, das ist einfach tief klägliche Mißgunst! — — Ja wohl, du hast ganz recht . . . Nichts mehr ist rein an mir. Besudelt wie ich bin, gehöre ich nicht neben die Unschuld, und ich bin auch entschlossen, kein Verbrechen zu begehen." Er will sich von Ida losreißen, teilt ihr seinen Entschluß mit, setzt ihrem Gefühl, daß es anders, daß es besser werden wird, noch immer seinen starren Entschluß entgegen. Doch wie sie, die alles giebt und alles wagt, ausruft: „Ich bin nichts ohne dich, ich bin alles durch dich, ziehe deine Hand nicht von mir armseligen Geschöpfe," da bricht jeder Widerstand, da weiß er, daß er mit dieser mutigen Liebe — komme was kommen mag — das Leben wagen muß. So besiegt das alte und bis ans Ende der Menschheit unausrottbare Hoffnungsgefühl, das gläubige Vertrauen der Liebe den Fluch, den Wilhelm vielleicht nur in schlimmer Erinnerung und eignem Schuldbewußtsein, aber nicht im Blute mit sich trägt. Der ästhetische Wert beider Hauptmannschen Erstlinge ist gering, „das Friedensfest" steht als Komposition gänzlich unter dem Einfluß Ibsens, ohne in scharfer Bestimmtheit der Entwickelung, in der Kunst, das Zurückliegende zu enthüllen und im Augenblick mitwirken zu lassen, an Form mit den Stücken des Norwegers vergleichbar zu sein. Und sociale Bedeutung haben, wie Bartels hervorhebt, die abnormen Zustände und Menschen dieser Dramen nicht, am wenigsten die des „Friedensfestes". Trotzdem geht ein kräftiger Atemzug des Verlangens nach Gesundung, nach Erstarkung durch die unklare Vorgeschichte und die vielfach peinliche Situationsschilderung hindurch.

Auch das Drama „Einsame Menschen" mit dem Hauptmann die Bühne gewann, mit der eigentümlichen Widmung: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben," nähert sich in der Form, der knappen Begrenzung auf einen Vorgang, der Enthüllung schwerer seelischer Kämpfe, mitten im scheinbaren Frieden eines behaglich-bürgerlichen Hauses, der dramatischen Weise Ibsens. Es spielt im modernen Berlin oder vielmehr in einem Landhaus am Müggelsee. Der Held Johannes Vockerat ist einer der vielen modernen Apostel, die eine große Aufgabe im Leben zu haben glauben, aber bei ihrer Familie angeblich nicht das mindeste Verständnis für seine geistige Arbeit finden. Seine Frau, Käthe, „hat

wenigstens noch den guten Willen." Aber er weiß, daß sie kein Urteil haben kann, wenn sie auch alles wunderschön findet, was er schreibt. So gerät er buchstäblich in den Himmel, als sich Fräulein Anna Mahr, eine „Studentin", gebürtig aus Reval, wohnhaft in Zürich, eine der Trägerinnen der „Bewegung" ins zwanzigste Jahrhundert hinüber oder auch ins Nichts hinein, in seinem Hause einfindet und neben ihrem männlichen Geist, auch weibliche Vorzüge entwickelt. „Das passiert mir ja das erste Mal im Leben", sagt Johannes, „daß jemand für meine Arbeit, für das, was ich zu leisten imstande bin, ein sachliches Interesse hat. Das macht mich ja wieder frisch. Das is ja wie 'ne Haide förmlich, auf die's regnet." Nun möchte er Anna festhalten, auch als seine arme junge Frau mit leidenschaftlicher Eifersucht seine Freundschaft mit Fräulein Mahr als Abbruch an ihrem Leben empfindet, als seine Eltern die Trennung von der ins Haus Getretenen, als Beweis seines Pflichtgefühles fordern. „Sie ist hier gewesen, sie ist unsere Freundin geworden und nun sagen die Philister, müssen wir uns wieder trennen. Das ist der verfluchte Nonsens, der einem überall in die Quere kommt, der einem überall das Leben verpfuscht." Und wenn er nach den Scenen mit seiner Frau und seiner Mutter endlich begreift, daß das Verhältnis zu Anna Mahr Gefahren in sich schließt, so beharrt er doch darauf: „Ich habe den Willen, mir das zu sichern, was mir Lebensbedingung ist, ohne die Grenzen zu verletzen." Als aber am Ende Anna Mahr selbst, die voraufzufühlen meint, daß Frau Käthe an diesem Verhältnis zu Grunde gehen wird, die dem Flehen der alten Mutter, das Haus zu verlassen, nicht widerstehen kann, sich entschließt, als sie ihm sagt: „Wollen wir uns ein Gesetz geben — und danach handeln? Wir beide allein — unser ganzes Leben lang, wenn wir uns auch nie wiedersehen — nach dem einen eigenen Gesetz? Wollen wir? Es giebt sonst nichts, was uns verbinden kann. Alles andere trennt uns!" als sie so von ihm geht, da gelobt er wohl: „Ich will, ich will! Die Ahnung eines neuen freien Zustandes, einer fernen Glückseligkeit gleichsam, die in uns gewesen ist — die wollen wir uns bewahren!" Doch er trägt die Trennung nicht, in dem Ausruf: „Niemals, niemals sollen wir uns wiedersehen!" und Annas Antwort: „Wenn wir uns wiedersehen, haben wir uns verloren," liegt für diesen Menschen ein Todesurteil, er sucht den Tod in der Flut des Müggelsees, an dem er sein behagliches Heim hat. Und hier ists, wo sich jede geläuterte Empfindung gegen den Dichter wendet. Wer die Kraft in sich trägt, solchen Abschied zu nehmen, entbehrt auch der Kraft nicht, das Leben weiterzuführen und umgekehrt, wer seinen Eltern so in Liebe und tiefer Dankbarkeit ergeben ist, wie Johannes Vockeradt, der wird schon um dieser Eltern willen nicht den Tod suchen. Wir sind in keiner Weise überzeugt, daß Johannes ein Recht hätte, abzuschließen und einen Strich unter die Rechnung zu machen. Bei alledem enthält das Drama „Einsame Menschen" den tief fruchtbaren Grundgedanken,

den, daß die Vorempfindung eines neuen vollkommenern Zustandes noch kein Recht giebt, diesen Zustand sofort mit jedem Mittel zu verwirklichen und höchstens die Pflicht auferlegt, den Keim auf die Nachwelt zu bringen. Diese Anschauung auf das Drama selbst angewandt, hätte freilich der Ausgang ein ganz anderer sein müssen. Überzeugen, für das Recht einer neuen Weltanschauung, den „frischen Luftzug, der aus dem zwanzigsten Jahrhundert hereinschlägt," gewinnen, können die „Einsamen Menschen" niemand, ein Zeugnis für die krankhafte leidenschaftliche Sucht der vermeinten Übermenschen unserer Tage, die Welt wo nicht zu erlösen, so doch zu überragen, bleiben sie jedenfalls.

Gewann im „Friedensfest" die Liebe des Weibes mit ihrer schlichtesten Kraft lebendige Gestalt, so ist es in der Komödie „Kollege Crampton," in der Hauptmann auf seinem eigensten Boden steht, die Kindesliebe, die die dunkelen Mächte der Selbstzerstörung und Selbstverachtung besiegen will, denen der Titelheld, der Maler Crampton, verfallen scheint. Crampton ist ein Künstler, der aus seinen großen Erinnerungen heraus, aus der Zeit, da er am herzoglichen Hof lebte („Wissen Sie, Strähler, was Genelli sagte, als er meinen Karton sah? Genelli war mein Freund am herzoglichen Hofe. Es giebt nur zwei Menschen, die so eine Kontur zeichnen: Sie, Crampton, und ich!") ein gewisses Etwas mit in die Atmosphäre einer Provinzakademie herübergenommen hat, was seinen Ruin, den er im übrigen durch Leichtfertigkeit und bedenklich durstige Genialität herbeiführt, beschleunigen hilft. Kollege Crampton ist nur wider Willen akademischer Professor, „pfeifen Sie auf die ganze Akademie!" ruft er dem jungen Strähler zu. „Eine Akademie, das ist die Dressur, das ist der spanische Stiefel, das ist der Block, das ist die Uniform, das ist die Antikunst!" aber die Professur und sein Vertrauen auf seinen Herzog, der ihn besuchen, der ihn „herausreißen" wird, sind der letzte Halt des unglücklichen Mannes geworden, dem sich die Herren Kollegen und sogar der schuftige Pedell Janetzki mit all der kleinlichen Tücke, all der triumphierenden Gemeinheit gegenüberstellen, die schon der Dichter des „Timon von Athen" gebrandmarkt hat und die unsterblich fortlebt. Cramptons Schuld geht beinahe spurlos unter in der Entrüstung, die diese Gesellschaft erweckt, ganz natürlich empfinden seine Tochter Gertrud, sein Schüler Max Strähler, der Gertrud liebt, und Strählers Geschwister nur das leidenschaftliche Verlangen, den sich selbst Aufgebenden und dem Trunke Verfallenden zu retten. Er steht gerade noch an der Grenze, wo eine Rettung möglich scheint, und wenn er wirklich im Tiefsten seines Wesens von der Liebe für das jugendliche Mädchen durchdrungen ist, die bei ihm ausgehalten, das Kind, von dem er sagt: „Sie wissen ja gar nicht, was das für ein Kind ist. Was das Kind für ein kluges, gescheites Köpfchen hat. Wie gerecht dieses Kind, dieses Backfischchen denkt. Und wie tapfer das kleine Mädchen sein kann. Sie ist zuweilen nicht gut

mit mir umgesprungen. Sie hat mir den Kopf gewaschen, sag ich Ihnen, aber sie hat mich dafür auch herzlich geliebt. Sie hat mich verteidigt, wie 'n kleiner Tiger," so dürfen wir schließlich glauben, daß der letzte Akt der Komödie nicht bloß auf eine Rührscene hinausläuft, sondern daß es Crampton ernst und auch noch möglich ist, neben Max Strähler sich zur freimachenden Arbeit emporzuraffen, daß sein Schlußwort: „Max, ich will dir was sagen. Nun hole der Teufel die Semmelwochen! Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis!" nicht bloß einen der Vorsätze bedeutet, mit denen der Weg zur Hölle gepflastert ist. Wenn uns ein Zweifel daran kommt, so geschieht's nicht, weil wir mit des Dichters naturalistischen Freunden die Möglichkeit der Emporrichtung eines irrenden Menschen bestritten, sondern weil Hauptmann mit schier unheimlicher Beobachtungskunst und Virtuosität eine Reihe von Einzelheiten in die Schilderung des Kollegen Crampton einbezogen hat, die den Fall beinahe zu einem hoffnungslosen stempeln. Und ebensowenig ist bei dem Ernst dieses Dichters daran zu denken, daß die Rettung nur den Vorwand für die haarscharfe Charakteristik einer besonderen Art von Verkommenheit abgeben sollte, als wir Crampton schon darum gerettet glauben werden, weil er der Akademie entronnen und auf die eigene freie Thätigkeit verwiesen ist. Das Übel sitzt offenbar tiefer, wenn es besiegt werden kann, muß es durch den Rest edleren Selbstgefühls und die vereinte Liebe der Tochter und des enthusiastischen Schülers geschehen. — „Kollege Crampton" ist, wie sich nur zu leicht erkennen läßt, das Porträt eines neueren Künstlers. Seit den Tagen, in denen Kestner mit Goethe erregte Briefe über die Schilderung des Albert in „Werthers Leiden" wechselte, ist den Dichtern immer wieder das Recht bestritten worden, in dieser Weise nach dem Leben zu zeichnen, und immer wieder haben die Dichter von diesem Recht rücksichtslos Gebrauch gemacht. Im Falle von „Kollege Crampton" wäre es nicht nur leicht, sondern Pflicht gewesen, durch Vertauschung des ausländischen Namens „Henri Crampton" mit einem beliebigen deutschen die Spur zwischen Wirklichkeit und Dichtung zu verwischen; da die Gestalt als Reichel oder Holder oder Seeberg vollkommen die gleiche Bedeutung und Wirkung gehabt haben würde.

Mit dem Drama „Die Weber", das Hauptmann ein Schauspiel aus den vierziger Jahren nennt und das in mehr als einem Sinne seine bedeutendste Schöpfung ist, jedenfalls wieder seinem eigensten Boden entwuchs, tauchen wir abermals tief ins Dunkel der völligen Trostlosigkeit, der grellen Wiedergabe grauenhafter Naturwahrheit. An der Wahrheit ist leider nicht zu zweifeln. Den Stoff zu dem Schauspiel gaben die Vorgänge, die Mai und Juni 1844 im schlesischen Eulengebirge, in Kaschbach, Peterswaldau und Langenbielau gespielt haben und über die Heinrich von Treitschke im fünften Band seiner „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" berichtet: „Im schlesischen Gebirge machten die verzweifelten Weber offenen Aufruhr. Die Gewerbefreiheit hatte dies zunftfreie Gewerbe zwar nicht

unmittelbar geschädigt, wohl aber mittelbar; denn die Zahl der freien Hausweber war seit den neuen Reformgesetzen stark angewachsen, desgleichen die Zahl der Kaufleute und Fabrikanten, und der scharfe Konkurrenzkampf verführte die Unternehmer zu einer grausamen Hartherzigkeit, die unter einem so gutmütigen Menschenschlage teuflisch schien. — — Dem Könige zitterte das Herz, als er bei seinen Besuchen in Erdmannsdorf etwas — leider nur zu wenig — von diesem Elend kennen lernte; er ließ dort und in einigen anderen Orten des Gebirges durch die Seehandlung große Spinnereien errichten, bei denen mancher Unglückliche unterkam. In Breslau bildeten die Grafen Dyhrn, York, Zieten und der Dichter Gustav Freytag einen Hilfsverein, der sich bald in zahlreichen Ortsvereinen über die Provinz verzweigte. Das alles vermochte nichts gegen den gräßlichen Jammer. Oberpräsident Merckel aber und seine Regierungsräte wollten das Dasein eines Notstandes gar nicht eingestehen; sie glaubten felsenfest an die Heilkraft der volkswirtschaftlichen Naturgesetze, die durch Angebot und Nachfrage alles Leid von selber aufheben müßten, und witterten sogar in dem Breslauer Hilfsvereine gemeinschädliche Absichten. — — Im Frühling 1844 hörte man in den großen Weberdörfern des Gebirges überall ein neues Volkslied, das Blutgericht, singen. An einem Junitage wurde das Haus der Firma Zwanziger in Peterswaldau von den Webern zerstört, und noch zwei Tage lang hauste das ergrimmte Volk, alles zertrümmernd, selten raubend, in den Fabriken der Nachbarorte. Und es war wirklich nur die Raserei der Not, was diese Tobenden verblendete; von den Schriften der Kommunisten hatten die Armen, die sich abends ihre kalte Stube mit einem Kienspan erleuchteten, nie ein Wort gelesen. Zu spät erkannte Merckel, wie gründlich er sich über die Lage getäuscht hatte. Er eilte selbst herbei; Truppen stellten nicht ohne Blutvergießen die Ordnung her, 83 Gefangene wurden abgeführt, die Hauptschuldigen zu schweren Strafen verurteilt.“ Im Rahmen dieser historischen Vorgänge, der eine kaum auszumessende Fülle des tiefsten menschlichen Elendes, fortgesetzter Hungerqualen einschließt, hält sich Hauptmanns Schauspiel, das trotz der fünfzig Jahre, die seit den Unheilstagen von 1844 vergangen sind, in seine entsetzlichen Einzelheiten gar viele lebendige Erinnerungen und Überlieferungen aufnahm. Das Ganze ist keine dramatisch geschlossene und einem Höhepunkt zugeführte Handlung, sofern man unter dem Haufen von verhungernden Webern oder ihrer Peiniger den Helden des Dramas sucht. Sieht man aber über den Bildern dieser fünf Akte als Helden den Hunger schweben, den die Unglücklichen mit dem Einsatz ihres letzten Blutstropfens bei ihrer Arbeit, mit den ekelsten Mitteln nicht besiegen können, und der, immer anwachsend, immer gewaltiger, immer erbarmungsloser, sie endlich willenlos zur sinnlosen Erhebung gegen die Übermacht fortreißt, so kann man wohl sagen, daß es den locker verbundenen Scenen weder an einer zusammenhaltenden Stimmung, noch an einer natürlichen

Steigerung fehlt. Der Eindruck des Ganzen ist gleichwohl nur ein niederwuchtender. Die Gegensätze, die hier aufeinander treffen, der Fabrikant Dreißiger, der sich über seine eigene Härte mit dem furchtbaren Wort hinwegtäuscht: „ich denke mir halt, wenn sich ein Mensch täglich 'ne Quarkschnitte erarbeiten kann, so ist das doch immer besser, als wenn er überhaupt hungern muß," und die Elenden, die trotz ihrer Unterwürfigkeit alle die Gesinnung des trotzig gebliebenen Webers Bäcker teilen, dem es „egal" ist, ob er am Webstuhl oder im Straßengraben verhungert, und der gegen Dreißiger losbricht: „A so a richtiger Fabrikante, der wird mit zwee- dreihundert Webern fertich, eh man sich umsieht. Da läßt a och noch ni a par morsche Knochn ibrich. A so eener, der hat vier Magn, wie ne Kuh und a Gebiß, wie a Wolf. Nee, nee, da hat's nischt!" können nicht versöhnt, könnten nur durch eine dritte höhere Macht überwunden werden, und wenn diese Macht der Deus ex machina der Molièreschen Komödie, der souveräne Alleinherrscher wäre. So wie das Stück sich darstellt, diese unter dem Schirm unzulänglicher Gesetze und Institutionen frevelnde Selbstgerechtigkeit auf der einen, dieses unerträgliche Elend, diese blinde Hungerwut auf der anderen Seite, dazwischen kaum ein Mensch, der ein Herz und ein Auge zugleich hätte, und nirgends, nirgends eine Hindeutung, daß es je anders, je besser werden könnte, nirgends in der Nacht und dem Grauen ein Lichtstrahl, als die von der Not wunderlich verzerrte, aber tief rührende Anhänglichkeit der Ärmsten für einander, die Bescheidenheit, die ach! nur mäßige Hilfe, nur Stillung der jammervollsten Not will und der auch diese versagt wird, kann es durch keine noch so große Treue und Gegenständlichkeit, durch keine noch so energische Wahrheit zur freien Bedeutung des echten Kunstwerks erhoben werden. Die starken Seiten des eigentlichen Zustandsdramas hat wiederum Bartels mit wenigen schlagenden Worten dargethan: „Hier, wo es sich weniger um die Handlung als um das Milieu, weniger um ausgeführte Charaktere, als um Volkstypen handelt, konnte Hauptmann seine eigenste Kunst entwickeln, that es in bewunderungswürdiger Weise. Ohne Forcierung hat er eine Kraft und Wucht der Darstellung entwickelt, die ohnegleichen in der deutschen Litteratur ist." Nichtsdestoweniger muß bei einem Zustandsdrama dieser Art, das zugleich eine sociale Anklagedichtung ist, die Wirkung sich mit der Absicht decken. Weckten die „Weber" die Gefühle, auf die sie einzig wirken dürften, so müßten die Menschen in schwerem Ernst, in stummem, lautlosem Schweigen, in tiefster Erschütterung diese dunkle Wirklichkeit in sich aufnehmen, müßten ins Mark hinein von der Möglichkeit der Wiederholung solcher Greuel ergriffen werden. Indem sie die Elendsbilder, wie die Bilder der rasenden Zerstörung mit tobendem Beifall, mit jauchzendem Entzücken über die starken Wirkungen begleiten, ist im Grunde das Urteil über eine Dichtung gesprochen, die nach der Absicht des Dichters andere Eindrücke als eine ästhetisch-naturalistische Sensation hinterlassen müßte.

Eine nicht minder lebendige, aber ganz andre Art der Zustandsschilderung entwickelte Hauptmann in der Diebskomödie „Der Biberpelz“, einem charakteristischen Zeugnis für den Versuch mit allen Überlieferungen des Theaters und des dramatischen Effekts zu brechen. Jedesmal, wenn die Übermacht einer herkömmlichen Technik unerträglich und mit höheren Zwecken unvereinbar erscheint, wird ein Anlauf zur Befreiung genommen und in diesem Anlauf gelegentlich auch das überrannt, was keineswegs bloß herkömmliche Überlieferung und erstarrte Nachahmung, sondern elementare Voraussetzung, aus der Natur der künstlerischen Aufgabe selbst erwachsende Bedingung ist. Ein Stück Leben ist noch keineswegs ein Drama, obschon jedes Drama ein Stück Leben einschließen soll. Im „Biberpelz“ steckt trotz des Mangels an Handlung, an eigentlicher Steigerung, nach der Seite der Charakteristik wie der Gerard Dowschen Deutlichkeit und Treue der Kleinmalerei ein bedeutender Ansatz zu einer satirischen Komödie. Der Kernpunkt des Vorgangs und der Charakterschilderung ist die Geschicklichkeit der Lügenkunst, mit der die Waschfrau Wolff ihre eigene verehrliche Familie und die kleine Welt um sich her, den wohlweisen Herrn Amtsvorsteher Werhan an der Spitze, bestiehlt, betrügt und verführt. In der Gestalt dieser Verbrecherin schlesischer Abstammung, aber mit Berliner „Bildung“ und Berliner Selbstgefühl hat der Dichter die Einheit für die auseinanderklaffenden, sehr ergötzlichen Genrebilder seiner Komödie gefunden. Ihr, die jedermann nach dem Munde redet, in jedermanns Vertrauen steht und jedermanns Vertrauen mißbraucht, nicht die leiseste Regung sittlichen Gefühls aber das Bedürfnis der Selbstbelügung und den tiefsten Respekt vor dem Schein des Anstands besitzt, ihr ist es vollkommener Ernst damit, daß sie mit derselben Hand, die eben das Geld für den gestohlenen Biberpelz gezählt hat, ihrer naseweisen Tochter eine Ohrfeige verabreicht: „Wir sein keene Diebe“ und ihr zuruft: „Lerne du mir ja deine Bibelspriche. Ich komme nachher un iberheere dich!“ Nichts bezeichnender, als daß sie, die schlaue, mit allen Wassern Gewaschene die Prahlsucht nicht überwinden kann, so daß wirklich die äußerste Kurzsichtigkeit ihrer Mitmenschen dazu gehört, auch nicht einmal einen Verdacht gegen die Vortreffliche zu fassen. Die Treue der Kleinmalerei stellt in einzelnen Teilen der Diebskomödie die Totalwirkung der satirischen Komik beinahe in Frage, und dennoch fesselt die Entwickelung des Hauptcharakters bis zum Schluß. Frau Wolff behält das letzte Wort und vertritt die gemeine Weltgeriebenheit, die seit dem alten „Reinecke Fuchs“ keine andre geworden ist, mitten in der anspruchsvollen modernen Welt.

Bartels nennt die drei letzterwähnten Stücke Hauptmanns „Milieudramen, Dramen des Nebeneinander, die keineswegs die Auflösung aller dichterischen Form bedeuten, sondern den Schwerpunkt aus Handlung und Charakteristik in die Zustandsschilderung verlegen. „Daß sich das Milieu-

drama, zu dem alten Drama, ja zum Begriff des Dramas, aus dem der Begriff Handlung unmöglich auszuscheiden ist, in einen Gegensatz stellt, leuchtet ohne weiteres ein, es ist nicht mehr eigentliches Drama, und so verspüre ich auch durchaus keine Neigung, es dem alten Drama, der historischen Hauptform der Tragödie beispielsweise gleichzustellen, möchte es vielmehr als eine Nebenform, eine Zwischenform zwischen Drama und Roman angesehen wissen, die unter bestimmten Zeitumständen und bei bestimmten Stoffen statt der Tragödie auftreten kann, diese aber nie ersetzt. — Aber eine zeitlich berechtigte Nebenform ist das Milieudrama wohl, berechtigter gewiß als das sociale Drama französisch-norwegischen Stils. Auch das Milieudrama kann die vom echten Drama geforderte Darstellung menschlicher Grundverhältnisse nicht erreichen, aber es kann wenigstens wahrhaftes Leben zwanglos geben." Immerhin wird diese Anschauung nur denen zugänglich sein, die die Lebensfülle, den Wirklichkeitsgehalt über alle Vollendung der Form hinausstellen und immer wird der Dichter, der sich solcher Zwischenformen bedient, seine Stoffe genau darauf prüfen müssen, ob sie nicht geschlossenerer, reinerer Formen bedürfen.

Gerhart Hauptmann unterließ diese Prüfung, als er mit seinem „Florian Geyer" den Versuch unternahm, ein geschichtliches Milieudrama, ein historisch bis auf die Zeit, die Sprache und den Dialekt der Landschaft getreues Bild des letzten Abschnitts des großen deutschen Bauernkrieges von 1525 zu geben. Wohl gelang es ihm, einzelne lebendig bewegte Genrescenen von großer Kraft und Anschaulichkeit vorzuführen, etwas von der ungeheuren geistigen Gärung der Zeit in einzelnen Episoden durchscheinen zu lassen, den schmerzlichen Zwiespalt zwischen einer im tiefsten Kern berechtigten, in ihren Trägern und Vorkämpfern hoffnungslosen Erhebung, die todahnende, todatmende Stimmung des Untergangs in einigen ergreifenden Augenblicken zum Ausdruck zu bringen. Aber weder kommt die elementare, beharrende Kraft der deutschen evangelischen Bewegung, an der die radikale Bauernerhebung viel mehr zerbrochen ist, als an den Waffen der Fürsten und des Adels, noch die sich überstürzende, jede Führung hinwegspülende Haltlosigkeit der Massenaufwallung überzeugend zur Erscheinung. Die Gestalt des ritterlichen letzten Führers der Bauern, des Florian Geyer bleibt dunkel, in seinen seelischen Antrieben und seiner Entwickelung unklar (U. C. Wörner nennt ihn in seiner Studie „Gerhart Hauptmann" gar einen „schwarzen leeren Harnisch"), er soll der allein fähige Feldhauptmann sein, „der Wille, der meh denn tausend, die Hand, die meh denn hundert ist", wie der Feldschreiber Löffelholz im Bauernrat zu Würzburg sagt, aber wir sehen weder seine Thaten, noch erkennen wir sein Herz. Kein großes Weltbild, sondern eine Folge zum Teil interessanter, zum Teil ganz untergeordneter Episoden, durch die nur wenige ausgereifte und charakteristische Gestalten hindurchgehen, haben wir im „Florian Geyer" vor

uns. Die naturalistische Treue, nach der der Schlesier Hauptmann seine Menschen im „Florian Geyer“ die Sprache des sechszehnten Jahrhunderts und fränkischen Dialekt reden lassen will, riecht nach dem Dunst der Studierlampe, die gerade für diesen Stoff unerläßliche sinnliche Frische und Unmittelbarkeit muß unter den künstlichen Archaismen leiden, in denen sich der Dichter gefällt. Das Mißverhältnis zwischen Anspruch und Leistung tritt überall hervor, die Gleichgültigkeit gegen Komposition und Steigerung verhindert doch die klaffenden Lücken nicht, und die moderne theatralische Notwendigkeit den einzelnen Akt auf gleichem Schauplatz verlaufen zu lassen hat Hauptmann nicht zu so phantasievoll kühnen Massenbildern geführt, wie wir sie in Hebbels „Nibelungen“ und Ludwigs „Makkabäern“ besitzen. Der naheliegende und natürlich gezogene Vergleich dieses „Florian Geyer“ mit Goethes „Götz von Berlichingen“ hat überall zu Ungunsten Hauptmanns ausfallen müssen, in dem Pedantischen, Schulmeisterlichen des Geschichtsbildes verrät sich ein Rückschritt gegen die frisch belebte und belebende Gestaltungslust der alten Kunst; der Dichter, der nicht von Haus aus eine Totalanschauung vergangener Dinge mit sich bringt, kann sie aus Einzelstudien nicht gewinnen, und je sorgfältiger die Episoden ausgeführt sind, um so empfindlicher ist der Mangel an Perspektive und weitem Weltblick.

In zwei weiteren, übrigens durchaus verschiedenen Dramen „Hanneles Himmelfahrt“ und „Die versunkene Glocke“ hat sich der Dichter, der im „Florian Geyer“, just an der unrechten Stelle, so konsequenter Naturalist zu bleiben suchte, vom Naturalismus im engern Sinne zu befreien, romantische und naturalistische Elemente miteinander zu verbinden, seinen Erfindungen neben ihrer unmittelbaren Gestalt eine symbolische Bedeutung zu geben versucht. Die „Traumdichtung“ Hannele erstrebt dies in bescheidener Form, sie führt das Sterben eines von roher Brutalität in den Tod getriebenen Kindes vor, dessen reines frommes Seelenleben in einer Vision enthüllt wird. Ob an dieser Erfindung nur das tiefe Mitleid mit der Mißhandlung eines armen, aber im innersten Kern seines Wesens unschuldigen Wesens oder auch das Gefühl Anteil hat, daß nur der Strom einer echt religiösen, vollgewaltigen Empfindung die verdorrten Gemüter erfrischen, Kraft für die schwersten Kämpfe des Lebens geben kann, lassen wir dahingestellt. Die Rolle, die in diesem Weihnachtsspiel der religiösen Empfindung zugewiesen ist, kann religiös gesinnte Naturen nicht völlig befriedigen. Natürlich ist es dürftig und engherzig an der himmlischen Vision über dem Krankenlager des Dorfarmenhauses Anstoß zu nehmen, als ob die Worte Jesu „Selig sind die Armen“ und „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ ungesprochen wären. Wohl aber darf die Aufwägung der äußersten Brutalität der Wirklichkeit durch das Traumleben und die gläubige Zuversicht einer Kindesseele nicht die einzige Wirkung des Christentums bleiben, das

wahre religiöse Gefühl die Bedrängten nicht bloß ins Jenseits verweisen sondern muß inmitten des Lebens die Kraft haben zu trösten, zu lindern, zu lösen. Ein Christentum, das den Maurer Mattern an seiner rohen Grausamkeit hinderte, stünde höher als eines, das die Menschen erst labt, wenn sie zertreten sind. Inzwischen beweist dies nur, daß die Gegensätze in der Traumdichtung wieder einmal zu schroff gesetzt waren, nicht aber, daß die innere Empfindung des Kindes, die mystische Sehnsucht nach himmlischer Beglückung verwerflich wäre. Der Mangel an Einfachheit des Ausdrucks, die Übersteigung des theatralisch-scenischen Raffinements, mit dem die Vision des Kindes verkörpert wird, verdienen sicher viel eher Tadel, als die Empfindung, aus der das Gedicht erwachsen ist.

Charakteristisch für die Unfreiheit, in der die Apostel des freiesten Individualismus ihre Zugehörigen halten möchten, waren einzelne Angriffe, in denen dem Dichter des „Hannele“ nicht nur ein Rückfall in der Romantik, sondern vor allen Dingen ein falsches und krankhaftes Interesse für kleine Seelen und kleine Schicksale, heimliche Neigung zur Betbrüderei und der Versuch, überwundene, „blöde Vorstellungen“ in die poetische Litteratur wieder einzuschwärzen, vorgeworfen wurde. Im Grunde trat im „Hannele“ nur die Vorstellung und Stimmung wieder zu Tage, die das Lied Idas im „Friedensfest“ poetisch ausgedrückt hatte:

Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüht,
Huscht der alte Frühlingstraum
Durch mein treu Gemüt!

Viel entschiedener, kühner, aber auch blinder und strauchelnder betrat Hauptmann mit dem Märchendrama „Die versunkene Glocke“ die Wege der symbolischen Poesie. Eine poetische Grundstimmung, die sicher aus subjektiven Erlebnissen erwachsen war, versuchte in diesem zur Romantik zurückschreitenden, einen phantasievollen Traum an den Naturboden seiner schlesischen Gebirge knüpfenden Gedicht, mit Hilfe starker, theatralischer Effekte und einer bis zum Manierismus und zur verschwommenen Süßlichkeit gesteigerten Verskunst Wirkungen zu erzielen, die dem Dichter früher völlig fern gelegen hatten. Fragen wir zunächst, wie sich äußerlich ohne Deutung das Märchen darstellt, sobald wir uns jeden Blick über die Handlung hinaus versagen.

Ein schlesischer Glockengießer, Meister Heinrich, der im Thal, am Fuße des Riesengebirges wohnt und wohl hundert Glocken gegossen hat, bringt eines seiner Werke auf die Höhen des Gebirges, wo eine Kirche erstanden ist. Den Bewohnern dieser Höhen, dem faunischen Waldschratt, dem Nickelmann in der Brunnentiefe, den Elben und Zwergen, der alten Wittichen, einer Berghexe, sind Glocken und Kirchen gleich unwillkommen, der Waldschratt bringt die Glocke zum Sturz in den Bergsee, der Meister

stürzt ihr nach und schleppt sich dann halb zerbrochen zur Baude der alten Wittichen. Hier liegt er für tot, erwacht unter den Bemühungen Rautendeleins, eines jungen elbischen Wesens, das Wohlgefallen an dem schönen Menschenkinde findet. Als Pfarrer, Schulmeister und Barbier erscheinen, um den gestürzten Meister auf einer Trage ins Heimatthal zu bringen, da erfaßt Rautendelein die Sehnsucht, ihm ins Menschenland zu folgen. Heinrich liegt inzwischen auf seinem Krankenlager in Todessehnsucht, vertraut seinem Weibe Magda an, daß alle seine bisherigen Glocken schlecht gewesen wären, daß sie nur im Thal geklungen hätten, auf den Bergen nicht, daß es ihn zu den Höhen locke, von denen er, quäle er sich empor, nur fallen könne, daß er sich nicht vergeblich in der Sehnsucht nach neuer Jugend und gesunder Kraft verzehren wolle. Da aber erscheint dem Fiebernden in der Hülle eines Dorfkindes Rautendelein, sie flößt ihm mit ihren Beschwörungen, Tränken und Küssen Gesundheit und neues Lebensverlangen ein, lockt ihn zu sich empor auf den Grat der Berge, wo Heinrich mit neuer Hoffnung, mit gewaltiger Kraft und unter Beihilfe der Berggeister ein neues, besseres Werk beginnt. Freilich hat er Weib und Kind verlassen müssen, aber er schafft bei seinem Feuer da oben ein Werk, wie er noch keines erdacht hat, ein Glockenspiel aus edelstem Metall, das aus sich selber, klingend, sich bewegt und beim Fest der „Urmutter Sonne“ (der Heinrich einen Tempel bauen will) mit einer Kraft des Schalles, die an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich ist, aller Kirchen Glocken verstummen machen soll. Dem Pfarrer, der ihm ins Gebirge nachgestiegen ist, kann diese Zuversicht nur als Wahnsinn und die Liebe zu Rautendelein nur als Sünde erscheinen, er mahnt an die, die Heinrich unten verlassen hat, und empfängt die Übermenschenantwort, daß der, „der Falkenklauen statt Finger hat“, nicht eines kranken Kindes feuchte Wangen streicheln könne. Alsbald geschieht, was Heinrich dunkel vorauf gefühlt hat: plötzlich erscheinen ihm die Bilder seiner verlassenen Kinder und verkünden ihm, daß die verzweifelnde Mutter ihr Ende im See gesucht hat; er hört, von der Hand der Toten angerührt, seine versunkene Glocke wie die Stimme des Gewissens aus der Tiefe klingen, stößt verzweifelnd Rautendelein von sich, verflucht sie, sich selbst, sein Werk und alles, wird aber dann im fünften Akt doch wieder von tiefer Sehnsucht nach der Geliebten ergriffen, findet sie als des Nickelmanns Weib und in ihrer letzten Umarmung den ersehnten Tod, mit einem Scheideblick in die aufgehende Sonne.

So das Märchen und keiner wird sich daran genügen lassen, jeder unwillkürlich nach seiner Deutung fragen. Die unmittelbare, völlig lebenswarme Dichtung erklärt sich selbst, auch Märchen wie „Der Sommernachtstraum“ oder „Aladin“ lassen uns in ihrem Phantasiekreis beharren — „der Sturm“ freilich weist über sich hinaus und wirkt erst ganz, wenn wir auch seine verborgensten Beziehungen erfaßt haben. Setzen wir alles bei-

seite, was Hauptmann von seinem persönlichsten Erleben in dem Märchendrama verkörpert haben kann, so ist doch gewiß, daß wir wieder ein Gedicht mit der Tragödie des ringenden, von der Gewalt der Naturmächte, der Enge des Menschenlebens, den Zweifeln der eignen Brust bedrohten Künstlergeistes (des „partiellen Genies" sagt Bartels) vor uns haben. Dem in berauschter Hingabe an seine Phantasie schaffenden, hochstrebenden, künstlerischen Menschen drängt sich die Welt als Weib und Kind, als braver Bußprediger hemmend auf und wandelt sich schließlich in die Stimme des eigenen Gewissens. Da zerbricht die hochfliegende, zur Sonne gewandte Schöpferkraft und das arme Rautendelein muß sich dem Nickelmann, die ihrer wahren Träger beraubte Kunst der wässerigen Mittelmäßigkeit ergeben. Freilich, auch Heinrich dem Glockengießer erklingt es schließlich aus dem Munde der alten Wittichen:

Ma koan dersch soan: Du woarscht a groader Sproß,
Stoark; doch nicht stoark genung. Du woarscht berufa,
Ok blus a Auserwählter woarschte nich!

Und wenn diese nächstliegende Deutung den leiblichsten Sinn und Zusammenhang in die Dichtung bringt, wenn bei ihr sich eine Reihe von Zweifeln und Bedenken lösen, so bleiben dennoch hundert Fragezeichen übrig, die aus der vom Dichter geschaffenen halb germanischen, halb freiphantastischen Mythologie, aus dem Schwanken und Schillern der Gestalten und Gedanken, aus der unklaren Symbolik erwachsen. Es liegt im Wesen beinahe aller symbolisierenden Dichtung, daß sie zur Vieldeutigkeit drängt. Wie in Spensers „Feenkönigin" die Gloriana zu gleicher Zeit die Verkörperung des Ruhms, der Begriff der höchsten Schönheit, das Abbild der Königin Elisabeth ist, so ist die Heldin der „Versunkenen Glocke", das Rautendelein, zugleich ein elbisches Wesen, die Muse des Künstlers, die künstlerische Phantasie selbst, die hingebende Liebe und das Selbstgefühl der ungebrochenen Kraft, wer weiß was noch alles. Ihre „Großmutter", die alte Wittichen, erscheint zugleich als altdeutsche Alraune und spätere Hexe, sowie als die Verkörperung volkstümlicher Lebensweisheit (weshalb sie und sie allein im schlesischen Dialekt spricht). Doch auch damit soll ja Sinn und Gehalt des Gedichts noch längst nicht erschöpft sein, die Verkündigung eines neuen Evangeliums der Sonnenkraft, der Daseinsfreude, des Wandels im Licht — die Tränke der Buschgroßmutter — überall giebt es zu raten, zu deuten, und es ist klar genug, daß die Klarheit und die einheitliche Wirkung der Märchentragödie unter dieser Symbolik nicht gewinnen. Der fünfte Akt ist der unfaßlichste, unüberzeugendste, seine Schlußstimmung mündet gleichwohl in die Ergebung hinüber, die allem Menschentum und Menschentreiben beschieden ist:

Die Glockenblumen läuten!
Läuten sie Glück? Läuten sie Qual?
Beides zumal
Dünkt mich, soll es bedeuten!

Die unablässige Hin- und Herwendung des einen Problems — als ob es kein anderes im ganzen Weltdasein gäbe — läßt sich gerade Gerhart Hauptmann nicht zum Vorwurf machen, er hat es für sich zum ersten Mal behandelt und ihm immerhin eine eigentümliche Seite abgewonnen. Aber es hat doch etwas geradezu Beängstigendes, immer aufs neue und in allen Tonarten das Verhältnis des Künstlers und der Kunst zum Alltag, den Kampf des wirklichen oder des vermeinten Genius mit dem spröden Widerstand der Welt in den Mittelpunkt aller poetischen Darstellung gerückt zu sehen, diese dröhnenden Keulenschläge und Balkenstöße gegen Thore zu hören, die längst aufgesprungen sind. Wer leugnet denn die Macht und das Recht der Kunst oder besser: welche Leugner überwindet denn eine Kunst, die wieder und wieder nur von sich selbst und ihrer eigenen künftigen Herrlichkeit predigt? Freilich kommt auf der Bühne dieser innerste Gehalt der Hauptmannschen Dichtung kaum zur Geltung. Was zunächst fesselt, ist die kecke Einkleidung der Idee in die romantische Hülle, vielfach neu, trotz der Reminiszenzen an Undine, Sommernachtstraum und Maler Müllers Idyllen, ist die Belebung der Berggipfel des Riesengebirges mit Gestalten, bei denen Arnold Böcklin Gevatter gestanden hat; was theatralisch wirkt, sind die schlichten Konflikte des zweiten Aktes zwischen dem totkranken Glockengießer und seinem verzweifelnden Weibe, des dritten Aktes zwischen dem glückstrunkenen Heinrich und dem strafenden Pfarrer, ist vor allem der große melodramatische Effekt am Schlusse des vierten Aktes, wo im gespenstigen Licht dem Helden seine verlassenen Kinder mit dem Thränenkruge erscheinen, der die Thränen der verzweifelnden Mutter einschließt, und dazu aus der Tiefe die versunkene Glocke mächtig erklingt. Alles in allem fällt es gegen den Symbolismus ins Gewicht, daß es die einfachsten realistisch deutlichsten Scenen und die bekanntesten Bühnendrücker sind, die sich am stärksten erweisen und erst hinterdrein der Frage nach dem tieferen Sinn Raum geben. Unmittelbarer als die Symbolik der „Versunkenen Glocke" spricht beim Erfolg die lebendige Bildlichkeit und die bewegliche, leichtgegliederte Kraft der Sprache mit.

Auf alle Fälle aber darf „Die versunkene Glocke" nur ein Seitenschritt Hauptmanns bleiben, wenn er seine Kraft geschlossen, seine Wirkungen rein erhalten will. Der Dichtung, die „nur mit den Nerven und den Sinnen erlebt wird," die „weder Gefühl, noch Leidenschaft, noch pathetischen Schwung kennt," entwindet sich der Dichter mit dem unklaren Symbolismus, mit der Koloritromantik seines Märchendramas, aber eine große, der deutschen Litteratur frommende Entwickelung kann auf diesem Wege, der zu hart am Abgrund bloß modischer Kunst hingeht, nicht erfolgen. Das Elendspathos

der „Weber", die schneidende Satire des „Biberpelzes", die charakteristische Sittenschildrung des „Kollegen Crampton", die Glücksehnsucht des „Friedensfestes", enthalten entschieden mehr keimkräftige Ansätze großer Gestaltung, als die Mischung symbolischer Vieldeutigkeit und theatralischer Rührung in der Glockengießertragödie. Immerhin ist so viel subjektive Wahrheit auch in der unklaren Poesie der „Versunkenen Glocke", daß wir zwar zum Fanatismus jener Bewunderer des Dichters, die nicht nur ein großes und ehrliches Talent, sondern den Shakespeare und Goethe überragenden Genius in ihm erblicken, nur lächeln können, aber auch keinen Grund sehen, an der poetischen Zukunft des noch jugendlichen Mannes zu verzagen.



Henrik Ibsen.



Henrik Ibsen.

Die Dichtererscheinung Henrik Ibsens, des großen reformatorischen Norwegers, des begeisterten „Apostels eines mit nichten überwundnen Individualismus," wie seine Bewunderer, des unbarmherzigen, zugleich grübelnden und gestaltungskräftigen Analytikers der modernen Gesellschaft, des Symbolikers eines stummen Weltunterganges, wie seine Gegner ihn charakterisieren, hat schon nach dieser Andeutung den Anspruch darauf, mit Ernst und Teilnahme betrachtet zu werden. Wohl schickt sich Ibsen neuerdings mehr und mehr an, den redlichen Ernst und die berechtigte Teilnahme nach Kräften zu verkümmern; Dichtungen wie „Die Wildente", „Hedda Gabler", „Baumeister Solneß", „Klein Eyolf" und „Gabriel Borkman" schließen ein Element in sich, das man kaum anders denn als parodistisch — Parodie seiner eigenen Manier — bezeichnen kann und bei dem man sich des Gedankens nur mit Mühe erwehrt, daß der Dichter heimlich nicht etwa seiner selbst, sondern aller übereifrigen Anhänger und Bewunderer spottet, die auch seinen gewagtesten Erfindungen, seinen wunderlichsten Schrullen noch eine Weltbedeutung beimessen und sich alle Mühe geben, die Einzelfäden dunkler Geschicke und noch dunklerer Empfindungen zu einem Gewebe umzudeuten, in dessen Hülle wir „Modernen" alle bewußt und unbewußt einherwandeln. Selbst ein junger Landsmann Ibsens, Knut Hamsun, spricht in seinem Roman „Neue Erde", einer bitteren Satire wider die neunordische Scheingenialität und die nervöse Überhebung der Litteratur und ihrer Träger, die Meinung aus: „Unsere Schriftsteller sind durchaus nicht mehr bloße lesenswerte Talente, ach nein, sie greifen tief ein in das Geistesleben der Zeit, sie versenken Europa in Grübeleien. Was Wunder da, daß sie sich selbst lehren die Bewunderung der Menschen als etwas ihnen zukommendes einzukassieren? Sie sind ja große Dichter, sollen sie dann nicht mit ein wenig welthistorischer Miene in unserem kleinen Lande umhergehen? In stillen Nächten, wenn sie allein sind, lächeln sie vielleicht bei sich selbst, es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie sich in ganz einsamen Stunden vor den Spiegel stellen und sich von Kopf bis zu Fuß betrachten und dazu kichern."

Henrik Ibsen hat den Triumph und das Mißgeschick gehabt, in verhältnismäßig spätem Lebensalter plötzlich zu einer vorher ungeahnten europäischen Bedeutung zu gelangen, und zwar muß gewissen Zeitbewegungen,

Zeitströmungen und Tendenzen, deren Ursprünge ganz außerhalb des Gebietes der Poesie, poetischen Lebens, poetischen Genusses und poetischer Empfänglichkeit zu suchen sind, ein viel stärkerer Anteil an diesem spätem Ruhm beigemessen werden, als der unmittelbaren Wirkung auch der besten Dichtungen Ibsens.

Bis zum späteren Mannesalter ist Henrik Ibsen nicht nur im übrigen Europa vollständig unbekannt gewesen, sondern auch in seinem Vaterlande Norwegen heftig bestritten, bekämpft worden. Er hat unter erschwerenden Umständen nach Anerkennung zu ringen gehabt, er hat es hinnehmen müssen, als ein Nachfolger und Nachahmer Björnsons noch zu einer Zeit zu gelten, wo er selbst und wenige Einsichtige sich seiner schroffen und nur allzu herben Selbständigkeit längst bewußt waren. Er ist leider nicht unverletzt und unverbittert aus diesen Kämpfen hervorgegangen. Und selbst an der Hand seiner Entwickelung ist es für denjenigen, der, ohne Ibsen bewundernd anzustaunen und zu glauben, daß er das Vorbild und Muster der Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts abgeben werde, ihm einfach gerecht werden will, keineswegs leicht, die Wirkung langer Unterschätzung von ursprünglichen Antrieben eines herben Naturells zu scheiden. Jedenfalls ist Henrik Ibsen eine Erscheinung, die in Kunst und Leben der Gegenwart nur allzu tief eingegriffen hat. Man kann gar nicht versuchen, diesem Dichter und seinen Schöpfungen näher zu treten, ohne auf der Stelle sich vor die tiefsten Fragen der Dichtung, vor die brennendsten unseres gesellschaftlichen Lebens, vor die dunkelsten des ganzen menschlichen Daseins gestellt zu sehen.

Das gilt nun freilich von allen bedeutenden, mehr den dunkelen als den lichten Seiten der Welt zugewandten Dichtern. Aber die besondere Eigentümlichkeit Ibsens beruht ja zum Teil mit darin, daß er, der Angehörige einer kleinen, erst innerhalb des letzten Jahrhunderts zu eigenem Leben gediehenen Litteratur in den Kreis der führenden und vorbildlichen Dichter eintritt, die bis zu unserer Zeit fast ausnahmslos von den fünf großen Hauptlitteraturen hervorgebracht worden sind. Die Litteraturgeschichte kennt natürlich vom Mittelalter bis zur Gegenwart eine Menge Bezüge und Wechselwirkungen der großen und der kleineren Litteraturen. Aber eine gebietende Stellung wie Henrik Ibsen, den im Augenblick eine gewaltige Anhängerschaar zum Haupte aller germanischen Litteraturen erhebt, hat noch kein Skandinave oder Slave errungen. Trotzdem liegen der Widerwille seiner Gegner und der Enthusiasmus seiner Bewundrer bis zur Stunde im härtesten Kampfe. Während die einen ihn heftig befehden, und heute noch in Zweifel ziehen, ob überhaupt eine schöpferische Kraft in diesem einsamen Geiste wohne, behaupten die anderen, Ibsen bedeute für das Ende des neunzehnten Jahrhunderts ungefähr das, was Goethe für dessen Anfang bedeutet habe. Wenn sie milde gestimmt sind und sich milde ausdrücken, dann deuten sie an, daß Ibsen um so viel größer als Goethe sei, wie das Ende des

Jahrhunderts dessen Anfang überrage. Nehmen sie aber den Mund recht voll, so hören wir wohl, Ibsen erhebe sich über Goethe in dem Maße wie die unerbittliche Wahrheit über die schmeichlerische Lüge. Gewiß, dergleichen Übertreibungen lassen sich leicht belächeln, sie fordern zur Satire, ja zum unbarmherzigsten Hohn heraus, aber mit der Widerlegung der Überschätzung ist noch keine Schätzung des Dichters gewonnen. Und so bleibt es die Pflicht jedes, der ernste Teilnahme an der Litteratur bewahrt, der wunderbaren Erscheinung näher zu treten und sich über die Möglichkeit solcher Wirkungen, solcher Überschätzung nach Kräften ins klare zu setzen.

Auch mit dem Schlagwort, das Ibsen als einen „Modedichter“ abfertigen will, ist nichts gethan. Wohl hat es in aller Kunst- und Litteraturgeschichte Erscheinungen gegeben, die ganz nichtig, ganz wertlos, durch vorübergehenden Modeungeschmack emporgetragen und später als vollständig hohl erfunden wurden. Doch davon kann bei einem Dichter nicht die Rede sein, der, was auch das Endurteil über ihn sei, jedenfalls durch einen tiefen und dunklen Ernst, durch ein starkes und herbes Wollen ausgezeichnet ist. Eine Modeerscheinung im gemeinen Wortsinn pflegt anders auf die Menschen einzuwirken, als es die Dramen und Gedichte Ibsens thun. Wenn nun von vornherein zugestanden werden muß, daß die Wirkungen dieses Dichters weit über die Andersens, Oehlenschlägers, Tegners, die ja auch in Deutschland vielbewundert worden sind, hinausgehen, so beruht doch die Stellung, die ihm seine unbedingten Bewundrer zuweisen, immer nur auf einer Voraussetzung. Nur, indem man das allgemein germanische Naturell in Ibsen betont und hervorhebt, daß uns dieser Dichter näher stehe, verwandter sei nicht nur als ein Italiener oder Franzose, sondern selbst als jeder andere von seinem besonderen Nationalgefühl erfüllte Nordländer, ist es möglich, ihm eine führende Rolle in unserer eigenen Litteratur zuzusprechen. Darf man nun einräumen, daß Ibsen seine ganze Kraft aufgeboten hat, um seine dramatischen Dichtungen mit so allgemeinen Anschauungen und allgemeinen Lebenserkenntnissen zu durchdringen, daß sie auch auf Deutschland unmittelbar und maßgebend zu wirken vermögen, daß er in einsamem Trotze sich stärker und entschiedener von seinem Lande gelöst hat, als dies irgend ein anderer nordischer Dichter vor ihm zu thun vermochte, daß in ihm ein Element deutschen Geistes, ein Ideengehalt, der wesentlich aus der deutschen Philosophie stammt, stark nachwirkt, so ist mit alledem noch keineswegs erwiesen, daß Ibsen als deutscher Dichter wirke und so beliebig von seinem Vaterlande und seinen Anfängen getrennt werden könnte, wie dies die Willkür einzelner seiner Apostel versucht. Zeigt sich im Gegenteil, daß mächtige Elemente und gewichtige Eigentümlichkeiten seines Wesens lediglich aus seinem nordischen Ursprung, aus lokalen Voraussetzungen, für die wir uns erst durch Reflexion das nötige Verständnis schaffen können, erklärt werden müssen, daß Ibsens moderne Dramen nicht nur in Norwegen spielen, sondern sich auch einzig

und allein auf dem Hintergrunde der kleinen norwegischen Städte mit ihren zugleich merkwürdig engen, anspruchslosen und nach anderer Richtung doch anspruchsvollen weltweiten Verhältnissen begeben können, so tritt das Dogma vom Pangermanismus des Norwegers in eine wesentlich andere Beleuchtung.

Ibsen selbst hat ein scharfes Bewußtsein davon, daß, was er auch gethan habe, um sein Vaterland hinter sich zu lassen, er doch mit ihm aufs engste und unlösbarste zusammenhängt. In dem Gedichte „Verbrannte Schiffe" gesteht er sich und anderen:

Er floh vor den Spöttern,
Die Schiffe gewandt,
Zu mildern Göttern
Zum hellern Land.

Das Riff mit den Gletschern
Im Nebel verschwand's,
Ihn bezaubert das Plätschern
Des sonnigen Strands

Er verbrannte die Schiffe —
Es zog der Rauch
Als Brücke zum Riffe
Des Nordens — ein Hauch.

Nach dem Schneeland und weiter,
Von des Südens Pracht,
Reitet ein Reiter
In jeder Nacht!

Seit der Unabhängigkeitserklärung Norwegens im Jahre 1814, durch die die vierhundertjährige provinzielle Abhängigkeit von Dänemark beseitigt und das junge Königreich lediglich durch eine Personalunion an Schweden geknüpft wurde, hat der norwegische Geist nach zwei Seiten hin Front gemacht: er hat versucht, sich gegen jede Beinflussung seitens des stammverwandten und politisch verbundenen Schweden zu verwahren und gleichzeitig den Anlauf genommen, die uralte Verbindung mit Dänemark, die sprachlich und litterarisch eine so enge war, zu lösen, und, wo nicht völlig zu durchschneiden, so doch nach und nach zu zerfasern. Eine selbständige norwegische Litteratur konnte zunächst nur heißen: ein selbständiges Betonen der Lebenselemente, die in Norwegen vorhanden und nur diesem Lande eigentümlich waren; denn die Schrift- und Bildungssprache, die diesseits und jenseits des Skagerrak geschrieben und gesprochen wurde, blieb die dänische, die wohl im Munde des Norwegers anders erklang als in Kopenhagen, aber sich doch längst nicht so auffallend von der inseldänischen unterschied, als etwa ober- und niedersächsische Mundart bei uns. Da war es ganz begreiflich, daß diejenigen, denen das Herz daran hing, erst einmal völlig, wäre es auch nur im engsten Kreise, selbständig zu werden, die dänische

Schriftsprache mit der in den Thälern Norwegens gesprochenen Volks- und Bauernsprache zu vertauschen wünschten. Und so traten, fast unmittelbar nach dem Entstehen einer eigenen norwegischen Litteratur, die sogenannten „Sprachstreber" auf, wunderliche Heilige, die den Versuch machten, die junge Dichtung, die noch keine lebenskräftigen und selbständigen Schöpfungen aufzuweisen hatte, auf eine selbständige Sprache zu stellen. — Ein jüngerer norwegischer Dichter Kjelland schildert in einer seiner Erzählungen („Gift") diese Sprachstreber drastisch und deutlich als „begeistert und wortkarg, steifnackige Gesellen mit widerspenstigen Hemdkragen, in Frieshosen mit Hornknöpfen, echten norwegischen Hornknöpfen. Nur wenige Worte flossen von ihren Lippen, aber es waren gewichtige und dunkle Orakelsprüche aus der Tiefe des Volksgeistes. Sie waren verstockt und unversöhnlich, weil sie nie die Gewißheit hatten, daß sie ganz auf dem rechten Wege seien; aber sie waren standhaft und treu, weil eine innere Stimme ihnen sagte, daß es darauf ankäme fest zu stehen."

Konnten die Sprachstreber ihre Ideale nicht voll verwirklichen (denn die eigentlich schöpferischen norwegischen Dichter von Wergeland bis auf Björnson und Ibsen sagten sich, so viel sie der Volkssprache entnahmen, doch von der mit Dänemark gemeinsamen Schriftsprache nicht los) so erreichten sie wenigstens, daß der engste und unbedingteste Anschluß der neuen Litteratur an irgendein vom Dänentum unberührt gebliebenes Norwegertum gesucht wurde. Die Wiederanknüpfung an die Zeit der norwegischen Selbständigkeit, an die heroischen Wikingertage, das Zurückgreifen auf Volkssage und Volkslied, die plötzliche Geringschätzung alles mit dem Kulturleben der letzten vier Jahrhunderte zusammenhängenden, die ausschließliche Betonung der Phantasie- und Gemütskräfte, die man unmittelbar aus der altnordischen Vergangenheit ableitete, ist der norwegischen Dichtung gleichzeitig zu gute gekommen und verhängnisvoll geworden. In die neue norwegische Litteratur wirkte und wirkt die Phantastik, die mehr nebelhafte als plastische Größe der altnordischen Volksdichtung, die Eigenart der dämonischen Helden und Heldinnen der Sagenwelt, die unbewußt, wie aus einem seelischen Schlummer und Traum heraus, Ungeheures thun und vollbringen, nachhaltig mit hinein. Auch Ibsen, obschon er leidenschaftlich dagegen gerungen hat, steht viel mehr unter dem Banne dieser heimatlichen Überlieferung, als ihm lieb war. Er war in den Kampf um die Existenz einer ganz selbständigen, ganz nationalen norwegischen Sonder-Litteratur gleichsam hineingeboren, denn dieser Kampf entbrannte mit besonderer Leidenschaftlichkeit seit etwa 1830 und Henrik Ibsen hat am 20. März 1828 zu Skien in Norwegen das Licht erblickt. Sein Vater stammte wohl aus einer alten norwegischen Familie, seine Mutter, Maria Karoline Altenburg, soll deutschen Ursprungs gewesen sein und einer der deutschen Handwerkerfamilien angehört haben, die bis Anfang dieses Jahr-

hunderts in allen skandinavischen Städten saßen und eigene Kolonien bildeten. Die ausführlichen Biographien des Dichters berichten verhältnismäßig wenig aus seiner Jugend; wir erfahren nur, daß er die Lateinschule in seiner kleinen Heimatstadt, eines in den Waldbezirken von Telemarken gelegenen Ortes, besuchte, und daß er in seinem sechszehnten Lebensjahre sich entschied oder bestimmt wurde Apotheker zu werden. In dem Städtchen Grimstedt hat Ibsen seine Lehrjahre als solcher bestanden; hier sind zu gleicher Zeit der Drang nach einer tieferen und erweiterten Bildung und der poetische Trieb in ihm erwacht. Ibsen setzte sich vor, das Examen artium zu bestehen, eine Prüfung, die unserer Maturitätsprüfung ungefähr gleichkommt, nur daß sie nicht im Gymnasium, sondern an der Landes-Universität Christiania selbst abgelegt wird. Er wollte Medizin studieren, denn die mächtige Entwickelung der Naturwissenschaften fesselte von früh auf seinen Blick. Dem Drang des poetischen Schaffens genügte er, charakteristisch genug für den revolutionär angelegten Poeten, charakteristisch auch für den Dichter einer gährenden und nach allen Seiten hin auflösenden Zeit, mit einem Erstlingsdrama: „Die Verschwörung des Catilina". Er hat diesen „Catilina" später umgearbeitet und die ursprüngliche Fassung des Jugend-Gedichtes ist sehr selten geworden. Der Dichter und ein paar seiner Freunde hatten es auf eigene Kosten drucken lassen, sie setzten dreißig Exemplare ab und waren froh, späterhin sich ihres Makulaturvorrates entäußern zu können, Erfahrungen, die bekanntlich in aller Litteraturgeschichte wiederkehren.

Als Ibsen 1850 wirklich zur Universität gelangte, (in demselben Jahre, in dem „Catilina" veröffentlicht wurde) beteiligte er sich auf der Stelle an den lebhaften litterarischen Bestrebungen, die in Christiania ihren Mittelpunkt fanden und begegnete unter seinen Studiengenossen jungen Männern wie Voß, Jonas Lie, Björnsterne Björnson, von denen namentlich der letzte nachmals sein entschiedenster Nebenbuhler werden sollte. Durch den Verkehr und Wetteifer mit diesen poetisch Strebenden wurde er dem Vorsatz des medizinischen Studiums bald wieder entrückt: die litterarische Laufbahn sollte eingeschlagen werden, was im damaligen Norwegen sicher nichts leichtes war. Ibsen versuchte sich zuerst als Herausgeber einer kleinen Zeitung, die neu und originell wirken sollte. Sie brachte es mit ihrer Neuheit auf hundert Abonnenten. Im Jahre 1852 erhielt er einen Ruf als Dramaturg und Theatersekretär an das Theater zu Bergen. Das Primitive in der nationalen Litteratur- und Kunstbewegung, in den gesamten Zuständen erhellt aus der einzigen Thatsache, daß ein jugendlicher Poet, der noch kein darstellungsfähiges Drama geschrieben hatte, dem man einfach auf seine wilde Skizze „Catilina" hin eine große Entwickelungsfähigkeit zutraute, mit einer Aufgabe, wie sie Ibsen nun gestellt war, überhaupt betraut werden konnte. Es galt, ein spezifisch norwegisches Theater herzustellen. Keiner

war eifriger bei diesem Werke als der berühmte Geigenvirtuos Ole Bull. Er trat an die Spitze und schuf das Theater eigentlich aus dem Nichts. Die Schauspieler mußten darauf eingelernt werden, mit dem norwegischen Accent zu sprechen; sie hatten bis dahin es als ihre Hauptaufgabe betrachtet, soviel als möglich dem Kopenhagener Muster gleichzukommen. Die Teilnahme an den neuen Darbietungen hielt mit dem Eifer der Begründer, Leiter, Dichter und Darsteller keineswegs Schritt, es gelang nur langsam das nationale Gefühl von der Notwendigkeit zu überzeugen, eine neue Litteratur und Kunst aus dem Grunde des norwegischen Wesens zu erschaffen, und die Streber selbst waren vielleicht vollkommen überzeugt, aber keineswegs der ungeheueren Aufgabe gewachsen. In den fünf Jahren seiner Anstellung am Bergener Theater schrieb Ibsen die erste Reihe seiner Dramen, „Olaf Liljekrans“, „Frau Inger von Oestrot“, „Das Hünengrab“, „Die Johannisnacht“ und „Das Fest auf Solhaug“. Für Art und Richtung dieser Dramen, die ganz der nationalen Romantik entsprossen, ist das Schauspiel in Versen „Das Fest auf Solhaug“ (deutsch von Emma Klingenfeld) eine gute und zureichende Probe. Man darf norwegischen Beurteilern, die in diesen Dichtungen Nachahmungen der gleichzeitig entstandenen norwegischen Schauspiele Björnsons erblicken wollten, entschieden widersprechen. Ibsens „Fest auf Solhaug“ (und wahrscheinlich die ganze Gruppe der hierher gehörigen Jugendarbeiten Ibsens) entspricht vollständig dem, was damals allgemein üblich war, es versucht eine neue wirksame Belebung der Abenteuer und der Helden aus den Kämpeviser, den Volksballaden. Als Dornröschen aus seinem zweihundertjährigen Schlafe erwachte, scheint es die Kultur des Mittelalters wenig verändert gefunden zu haben, als aber das norwegische Volk den vierhundertjährigen Traum der dänischen Obergewalt von sich schüttelte, war die Welt ringsumher anders geworden, und nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit fand die schaffende Gegenwart Anknüpfungen an die vor einem halben Jahrtausend herrschende norwegische Poesie. Ganz natürlicherweise wirkten die Vorbedingungen, unter denen man schuf und die Phantasierichtung des Volkes, der man genügen wollte, in gewisser Weise gleichmäßig auf alle Dichter ein, aber so lagen die Dinge keineswegs, daß Björnson den Leiter und die anderen alle die Nachfolger abgegeben hätten. Der Grundunterschied zwischen Björnson und Ibsen trat schon hervor, als Ibsen im Jahre 1858 Bergen mit Christiania vertauschte, das heißt am Theater von Christiania eine ähnliche Stellung übernahm, als an der Bergener Bühne. Der gereiftere Dichter versuchte jetzt, ob sich nicht auch den altnorwegischen Stoffen, die vor der Hand noch unerläßlich schienen, ein ganz eigentümliches Leben abgewinnen lasse. In den Dramen „Die Krieger auf Helgeland“, („Nordische Heerfahrt“) und „Die Kronprätendenten“, von denen das erstere, eine Dramatisierung des Kernes der Sigurdsage, diese um ein paar Jahrhunderte oder Jahrtausende näher in

die Zeit der Wikinger rückte, das andere aber, „Die Kronprätendenten", einen Stoff aus der wilden norwegischen Geschichte des zwölften Jahrhunderts, aus den Kämpfen der „Bagler und Birkenbeiner", der aristokratisch-kirchlichen und der national-königlichen Partei behandelte, strebte Ibsen die alten Stoffe mit seiner eigenen Lebensauffassung zu durchtränken, die Ereignisse auf die Grundformen der menschlichen Dinge zurückzuführen und typische Gestalten zu schaffen, die in einfacher Größe, mit ursprünglichen, nur die Erscheinungsformen wechselnden Gefühlen und Leidenschaften auch die Menschen von heute ergreifen und erschüttern könnten. Da aber der realistische Zug seiner Natur und seine schon sehr herbe Anschauung über die Menschennatur alle übliche Heroenverherrlichung ausschloß und an die Stelle der dreisten zugreifenden Frische, mit der die nationalen Stoffe meist gestaltet wurden, eine grüblerische, geistreiche Charakteristik setzte, so geriet er in die Stellung des isolierten Künstlers, dem die allgemeine Sinnesweise in seine Vorstellungswelt hinein nicht folgen will. Schon empfand man in Ibsens nächster Umgebung, daß der Dichter nicht wollte, was nach der herrschenden Auffassung alle wollen sollten, daß seine norwegischen Dramen der Menge und ihrem patriotischen Gefühl nicht schmeichelten. Obwohl er am Theater zu Christiania angestellt war, weigerte sich dieses „Die Krieger auf Helgeland" zur Darstellung zu bringen. Als man „Die Kronprätendenten" aufführte, blieb die Wirkung aus. So kam für den Dichter eine mißliche und gefährliche Zeit. Er hatte sich 1858 mit einer Bergenserin verheiratet und jetzt mußte er empfinden, daß seine litterarische Zukunft und jeder äußere Erfolg seiner Kunst in Frage stand. Zum Überfluß veröffentlichte er gerade in dieser Zeit „Die Komödie der Liebe", ein Drama, in dem er zum erstenmale seine ganz selbständige Anschauung über Leben und Erscheinungen der Gegenwart in so herber, ja feindselig kalter Weise kundgab, daß in ganz Norwegen ein Schrei der Entrüstung erscholl. Ibsen hatte in der „Komödie der Liebe" einerseits die lächerliche Kehrseite gewisser romantischer Liebesideale, andererseits die erschreckende Nüchternheit und Armseligkeit, zu der das Leben gewöhnliche Naturen herabbringt, mit so entschiedenem Hohn gegen alles landläufige Phrasentum geschildert, daß man glaubte, er habe nicht nur die Ehe verhöhnen, sondern zu gleicher Zeit dem ganzen Begriffe von geschlechtlicher Liebe und Neigung in entschiedener Weise ins Gesicht schlagen wollen. Da häuften sich Angriffe und Anklagen von allen Seiten und Ibsen stand in Gefahr, an seiner litterarischen Thätigkeit bürgerlich zu Grunde zu gehen. Schon rieten ihm gute Freunde, die unsichere litterarische Laufbahn aufzugeben, auf der ihm doch ein Erfolg wie ihn eben Björnson mit seinen „Bauernnovellen" erzielt hatte, nicht in Aussicht stehe. Schon dachte man daran, dem Dichter einen untergeordneten Posten bei der Zollverwaltung zu verleihen, damit er wenigstens nicht völlig der Armut preisgegeben sei. Eben damals gab er seinen Landsleuten selbst mit lyrischen

Gedichten Anstoß. Während des letzten deutsch-dänischen Kampfes 1863/64 stand wohl so ziemlich jeder Norweger auf dänischer Seite, aber keiner warf seinen Landsleuten ihre karge Zurückhaltung, ihre kluge Selbstbeherrschung, die das dänische Brudervolk seine (freilich selbstverschuldete) Niederlage allein tragen ließ, in so bitterer Weise vor, als Ibsen in jenen politischen Gedichten. Unter diesen Umständen gereicht es den Norwegern nicht wenig zur Ehre, daß um eben diese Zeit Ibsen, trotz der gegen ihn herrschenden Verstimmung, eine Staatsreisestipendium erhielt. Mit diesem Stipendium, das ihn zum erstenmale drückender Sorge für den Tag enthob, kehrte er 1864 Norwegen den Rücken, ging zuerst nach Rom, wo er eine Reihe von Jahren lebte, ließ sich dann in München, Dresden und wiederum in Rom und München nieder, besuchte zwar sein Vaterland zu verschiedenen Malen, nahm aber erst seit 1891 wieder seinen Wohnsitz in Norwegen. Auf römischem und deutschem Boden hat er den größeren Teil der letzten zwanzig Jahre zugebracht, während deren seine Anerkennung allgemeiner und sein Name ein europäischer wurde.

Man darf aus den Schöpfungen dieser Jahrzehnte wohl schließen, daß die scheinbare Ruhe von Ibsens Leben in Italien und Deutschland große innere Kämpfe, Erlebnisse in der Phantasie und im Geiste, eingeschlossen hat, aber man hat sich vor dem Irrtum zu hüten, als ob diese Schöpfungen der Wurzel im heimatlichen Boden und der eigenen Jugend entbehrten. Als Ibsen 1864 von Christiania nach Rom ging, hatte er wohl noch eine große Entwickelung vor sich, aber die Grundzüge seiner poetischen Natur waren bereits fest und in gewissem Sinne unveränderlich. Von Haus aus, sagen wir mit ihm selbst, kraft der Mischung seines Blutes, kraft des unbewußten Waltens seiner frühesten Eindrücke, überwog in seinem Geist eine dunkele, düstere und grübelnde Betrachtung des menschlichen Lebens, ein einsiedlerischer Hang, der ihm alles Massenleben und alle Durchschnittsempfindung verhaßt machte. Die Erfahrungen des Jahrzehntes poetischer Thätigkeit, das hinter ihm lag, hatten diese Elemente seines Wesens und Talentes nur verstärken können und die großen Hauptdichtungen, die der selbständige Dichter in Rom schuf, die eigentlichen Schlüssel zur Erkenntnis der späteren Entwickelung Ibsens, „dramatische Gedichte", die in ihrer Form weit über die Schranken eines darstellbaren Theaterstückes hinauswuchsen, die Dramen „Brand" und „Per Gynt", sowie das Doppeldrama „Kaiser und Galiläer", sind vor allen Dingen subjektive, persönliche Bekenntnisse, so mächtig auch der Dichter darnach ringt, seine Empfindungen, Leidenschaften und Anschauungen in großer Gestaltung zu objektivieren. Wer diese Dichtungen im Zusammenhange überschaut, gewahrt, daß in ihnen bedeutend angelegte, mächtige, aber zum Untergang bestimmte Naturen dargestellt werden, von denen jede an einer anderen Einseitigkeit, jede an einer krankhaften Entwickelung ihres Wesens scheitert, alle drei aber an dem Mangel

an Liebe, Versöhnung, an der Unfähigkeit, die umgebende Welt zu begreifen und der inneren Unmöglichkeit, sich mit ihren Nebenmenschen in irgend einen Einklang zu setzen, zu Grunde gehen.

„Brand“ ist eine Tragödie des Willens und des kategorischen Imperativs. Der Held will um jeden Preis, will bis zum Untergang. Er lebt in der Empfindung, daß überhaupt da kein Wille sei, wo mit dem Willen nicht die Kraft und Fähigkeit verbunden ist, für den Willen das Leben zu opfern. Man hat „Brand“, auf die Gestalt des starren, selbstüberzeugten, jeder menschlichen Regung und Rührung unzugänglichen, um jeden Preis Gott schauen wollenden Priesters hin, als die Tragödie eines allzustarren, religiösen Empfindens aufgefaßt. Doch nicht so wollte Ibsen die geistvolle und tiefsinnige Dichtung verstanden haben, er hat ausdrücklich ausgesprochen, daß ein Künstler, ein Gelehrter, ein Weltfahrer ebensowohl wie ein Geistlicher der Träger seiner poetischen Idee, der Tragik einer einseitigen maßlosen Willensentfaltung, hätte sein können. Unleugbar aber verstärkt die Thatsache, daß Brands eherner Wille dem höchsten menschlichen Bestreben, dem Gottverlangen, der Gotterkenntnis zugewandt ist, die Tragik des Gedichtes.

Im Gegensatz zu „Brand“, der die Willensstarrheit, und eine blutlose ethische Forderung verkörpert, stellt die phantastische Dichtung „Per Gynt“, die haltlos gewordene Phantasie dar, die von Bild zu Bild, von Traum zu Traum eilt, die das, was sie in einem Augenblick erreicht hat, im nächsten wieder verliert und am wahren Glücke immer vorüberstürmt. In „Per Gynt“ hat der Dichter über den phantastischen Zug seines Volkes in seiner Weise Gericht gehalten — und vielleicht auch die eigene Phantasie gerichtet, der es unmöglich war, am Möglichen zu haften. In der dritten, der in Rom entstandenen Dichtungen „Kaiser und Galiläer“, der Tragödie der menschlichen Eitelkeit, erscheint Kaiser Julian Apostata als eine eigentümliche, hochstrebende, aber von Mißtrauen, von zerklüfteten unsittlichen Zuständen und Menschen umgebene, von einer schrankenlosen und unbezähmbaren Selbstgefälligkeit erfüllte und gelenkte Natur, die den vergeblichen Kampf gegen die weltgeschichtliche Thatsache des Christentumes, gegen die allmächtige Strömung einer neuen Lehre und Weltanschauung unternimmt und daran zerbricht. Er teilt das Schicksal aller, die gegen den Strom schwimmen, er belebt durch seine Verfolgung das Christentum und verhilft den besseren Elementen der neuen Weltordnung und Lehre zum Sieg. Auch in „Kaiser und Galiläer“ scheitert wieder eine bedeutsame Natur an der Nichterkenntnis ihres innersten Mangels und der Nichterkenntnis der Schranken, die auch dem mächtigsten Einzelnen gesetzt sind.

Alle diese dramatischen Dichtungen, tiefsinnig, eigentümlich, vielseitig, bedeutend wie sie sind, hinterlassen doch den Eindruck von halbbeantworteten Fragen, von schwer auf dem Sinne des Lesers wuchtenden Rätseln. Als Bekenntnisse einer starken, wenn auch wahrlich nicht glücklichen Dichter-

individualität offenbarten sie zunächst, daß Ibsen zur entschiedenen Verneinung der menschlichen Willensfreiheit neigt. Nicht nur in den dunklen Schlußworten von „Kaiser und Galiläer“ (Makrina über Julians Leiche gebeugt, ruft aus: „Irrende Menschenseele mußtest Du irren, so wird es Dir gewißlich zu gute gerechnet werden an jenem großen Tage, da der Gewaltige kommt in der Wolke, um zu richten über die lebendigen Toten und die toten Lebendigen“), sondern in der ganzen Anlage aller drei Dichtungen, in den Voraussetzungen, aus denen Brand, Per Gynt und Julian hervorwachsen, in der starren Betonung der Blutmischung und ihrer beständigen Einwirkung, in hundert kleinen Zügen und absichtlich aufgesetzten Lichtern, tönt der Ruf „Wollen — heißt wollen müssen“ als Grundton aller Überzeugungen des Dichters vom Leben und der menschlichen Natur hindurch. Freilich ist Ibsen in eben diesen Gedichten seiner mittleren Periode noch viel zu sehr Künstler und unmittelbarer Poet, um nicht im Feuer lebendiger Verkörperung, im frischen Schöpfen aus der Mitte der Dinge, gleichsam unwillkürlich zur Vorstellung des freien Willens, der Bejahung und Verneinung, und damit des bewußten Handelns zurückzukehren. Wie ein Ringen des Dichters mit dunklen Mächten in seiner eigenen Natur erscheint uns, daß die Helden dieser Gedichte allesamt eines erwärmenden Hauches der Liebe, versöhnlicher Liebe und Duldung entbehren, ohne die der Mensch nicht voll entwickelt, das Leben nicht bestanden und bewältigt werden kann. Sei es ein unbewußtes oder bewußtes Eingeständnis, das der Dichter macht: der Untergang Brands, Per Gynts und Kaiser Julians zeugt gegen den Individualismus, der die Bedürftigkeit der menschlichen Natur vergißt, der sie unter die Füße tritt, ein Eingeständnis, das für die Beurteilung der modernen Dramen Ibsens von Wichtigkeit wird.

Die Weltanschauung eines Dichters läßt sich nur an der Hand seiner Schöpfungen nachweisen. „Brand“, „Per Gynt“ und „Kaiser und Galiläer“ stellen mit gemeinsamem Grundzug starke und höchst individuell angelegte Persönlichkeiten im Kampfe mit einer ganzen Welt dar. Die Bedeutung der Persönlichkeit, des Einzelmenschen und des Einzelwillens; die Befreiung von der Herrschaft des Vorurteils, von Überlieferungen und Gefühlen der Masse, die Darstellung des Ringens klarer oder dumpfer Naturen mit einer auf sie eindringenden, sie beengenden oder bedrohenden Umgebung, eine uralte und doch ewig neue Aufgabe heroischer, wie dramatischer Dichtung, stand im Vordergrund von Ibsens Dichten. Nicht Freund noch Gegner konnten darüber im Zweifel sein, daß er diese Aufgabe mit schroffer und herber Selbständigkeit erfaßt hatte und in seiner Weise zu lösen trachtete. Besonders charakteristisch, wie für seine gesamte Poesie, so auch für die Art, wie Ibsen jede Art Einfluß in seinem Sinne umwandelt und sich zu eigen macht, erweist sich hier die Dichtung „Brand“, in der die Anregungen des originellen dänischen Denkers, Religionsphilosophen und Schriftstellers

Sören Kierkegaard unverkennbar sind, eines Originalgeistes, dessen Anschauungen auf die Entwickelung der nordischen Litteraturen ähnlich aufregend und umwälzend gewirkt haben, wie die Th. Carlyles auf die jungenglische Litteratur seit Beginn der dreißiger Jahre. Die Gestalt von Ibsens „Brand“ zeigt sich vom gleichen Geiste gewaltthätiger Energie und tiefer Verachtung des gemeinen, materiellen Alltagsbehagens erfüllt, der durch die Schriften Kierkegaards hindurchgeht. Aber während das letzte Ziel Kierkegaards das weltentsagende, glaubenskräftige, leidenschaftliche und tiefinnerliche Christentum, die Nachfolge Christi im strengsten und äußersten Sinn blieb, erscheint der Held der Ibsenschen Dichtung von der eigentlich christlichen Empfindung fast unberührt; der Gott, den er sucht, ist ein anderer, als der, „der seit tausend Jahren hinsiecht und nächstens begraben werden wird.“ Brands Gott ist vor allem der Widerstand gegen die Welt, wie sie ist, der unbarmherzige Gegensatz zu allem, wobei die bedürftige Menschheit Zuflucht oder Trost sucht. Lange vor Nietzsches Philosophie hat dieser Priester sich jedes Mitleids entschlagen, das Ziel seines Gottverlangens, Gottsuchens ist nur die Stärkung des Willens, die Entschlossenheit, an das einmal Gewollte das Leben zu setzen. Immer wieder klingt das eherne Gebot:

Gibst alles du, doch nicht dein Leben,
So wisse, du hast nichts gegeben!

in und aus seiner Seele und führt ihn zum Untergang, nachdem er seinen Nächsten diesen Untergang zuvor bereitet, die verachtete blöde Masse aber doch nicht überzeugt hat. Sie kann eben nicht das entbehren, was Brand nichtig und verächtlich dünkt.

Die Härte und „der Frostweg, der zum Gesetz führt“, die ganze Art, in der die dunkle Gestalt Brands den bedürftigen und beschränkten Menschen seines Thales gegenübertritt, ist zum Symbol für Ibsens eigene Weiterentwickelung, für die herbe Grundempfindung in der langen Reihe der Schauspiele geworden, die der Dichter zwischen 1870 und 1896 geschaffen hat und auf die sich sein Ruf und Ruhm als Kunstreformator hauptsächlich stützte. — Man könnte sagen, in dem Maße, wie inzwischen Ibsens norwegischer Rival, der rasche, leichtblütige, von unverwüstlicher Zuversicht auf sich und die ihm verwandten Menschen, auf sein Volk und seine Partei erfüllte Björnsterne Björnson sich in seinem Optimusmus befestigte, wurde Ibsens Weltanschauung düsterer und pessimistischer, seine Auffassung der Dinge, wie seine Kritik der bestehenden Gesellschaft und der Gegenwart schärfer, seine Charakteristik menschlicher Armseligkeit schroffer und herber. Der revolutionäre Zug, den Ibsen mit einer Reihe moderner Dichter, denen er im übrigen fern genug steht, gemeinsam hat, trat immer stärker hervor. Freilich gleicht dieser revolutionäre Zug des Dichters in nichts dem nordischen Radikalismus, dem naiven Republikanismus, mit dem Björnson eine Heldenthat gethan zu haben wähnt, wenn er wieder eine Hand voll Staub

nach der schwedischen Krone geschleudert und den norwegischen Bauern die Segnungen des nordamerikanischen und französischen Freistaates gepriesen hat. Ibsen steht dem Drange und der Eitelkeit seiner poetischen Landsleute, ihr Dichtertum, ihren natürlichen Beruf mit der Parteiführerrolle und der politischen Häuptlingschaft zu vertauschen, dem unruhigen Verlangen nach der Loslösung Norwegens von Schweden und der norwegischen Selbstherrlichkeit und Selbstverherrlichung sehr kühl und fast anteilslos gegenüber, ihm ist es, wie er in einem Briefe an L. Passarge, seinen Übersetzer und Biographen unumwunden ausgesprochen hat, um Umwälzungen und Aufgaben zu thun, angesichts deren er an den Resten vom Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts kein Behagen findet. „Die Politiker wollen nur Specialrevolutionen, Revolutionen im Äußeren, im Politischen. Aber das alles sind bloße Lappalien. Worauf es allein ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengeistes.“ Dieser „Revolutionierung“ sind die modernen Dramen des Dichters, auf denen sein europäischer Ruf und seine augenblickliche Bedeutung beruht, ohne Ausnahme gewidmet und ihre Gesamtheit stellt sich als eine in Gestalten und Situationen poetisch lebendige, zersetzende Kritik der Überlieferung, des Herkommens, der Sitten, der Zustände unserer gesamten Kulturwelt und Gesellschaft dar. Der Rahmen und Spiegel zu dem Gesamtbild ist norwegisch, seine Beleuchtung empfängt Ibsens Weltbild aus den Tiefen einer bitter gestimmten Seele, einer kalten, festen, ohne jede Beimischung des Schmerzes auftretende Überzeugung, daß es mit der heutigen Welt zu Ende gehe. Zwölf moderne Dramen sind es, in denen sich die weitere und die wirksamste Entwickelung Ibsens darstellt. Diese modernen Dramen zerfallen wiederum in zwei Gruppen, die einen gemeinsamen Grundzug haben, zwischen denen aber ein sehr beachtenswerter und tiefreichender Unterschied waltet. „Der Bund der Jugend“, „Nora, oder ein Puppenheim“, „Ein Volksfeind“ und „Die Stützen der Gesellschaft“ gehören der ersten, „Gespenster“, „Rosmersholm“, „Die Wildente“, „Die Frau vom Meere“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“ und „John Gabriel Borkman“ der zweiten Gruppe an. Während in den Schauspielen der ersten Gruppe einer Versöhnung, einer Erhebung der Gemüter, einer Befreiung der Einzelcharaktere innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung noch Raum gelassen wird und die Handlungen bis auf einen gewissen Punkt als Willensakte ihrer Träger gelten können, überwiegt in denen der zweiten Gruppe eine pessimistische, hoffnungslose Individualisierung, die objektive Anschauung des Lebens der Gegenwart heißen will, doch im Grunde nur Wiedergabe der gesellschaftlichen, seelischen, nervösen Zersetzungsprozesse ist, die innerhalb der modernen Welt vorgehen und vergehen können. Die Krankheitserscheinungen, die in gewissen Individuen die von Ibsen vorgegebene Stärke erreicht haben mögen, verlieren in dieser zweiten Gruppe das Typische, allgemein Bedeutende. Ihre Wiedergabe, sofern sie

mehr sein will, als Wiedergabe vereinzelter Abnormitäten, schließt daher die stärkste persönliche Willkür ein, deren sich ein Dichter schuldig machen kann und wenn Ibsen ein Recht auf die Anerkennung hat, daß er in der Reihe seiner modernen Dramen sich selbst unablässig das Wort:

Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zu der Tiefe Herzenskammer!

zuruft, so bezeugen doch schon die Dramen der ersten Gruppe, daß der Dichter dem Leben, das er um sich sah, niemals mit poetisch-freudigem Anteil gegenüber stand, daß ihn die Fülle der Erscheinungen weder berauschte, noch beglückte, sondern daß er ganz im Sinne seiner poetischen Epistel an einen Freund überall „die Leiche an Bord" spürte. Nach einem alten Schifferaberglauben schwebt Unheil und bis es kommt „verdrossene Stimmung", dunkle und dumpfe Vorahnung, über der Besatzung und den Passagieren eines Fahrzeuges, das eine Leiche an Bord hat. Ibsen behandelt im gleichen Gedicht die Utopisten, die vom Dichter die Darstellung einer anderen Welt begehren, als der Welt, die er schaut und erkennt, mit äußerstem Hohn. Er habe keine Lösung für die dunkle Furcht und das Leiden der Gegenwart, er sei kein Arzt und bringe nicht Genesung. Damit soll die düstere Welt- und Zeitanschauung, die bei ihm wenigstens zum Teil aus dunkeln und rätselvollen persönlichen Eindrücken, herben persönlichen Kämpfen und grollenden Verbitterungen erwachsen und nach dieser Seite hin in ihrem Ursprunge durchaus echt ist, als die überwältigende, die wahre Wahrheit, als eine für jeden scharfen, klaren Blick und jede der Lüge abgewandte Seele unabweisbare Erkenntnis des Wesens unserer Kulturwelt und ihres unvermeidlichen Zusammenbrechens in sich selbst charakterisiert werden. Gleichwohl war die Herbheit in „Brand" und „Per Gynt" viel naturwüchsiger, unmittelbarer, als die der jüngsten modernen Dramen des Dichters, bei denen ohne alle Frage die Lust an der Opposition, die bewußte Verschärfung der eigenen ursprünglich naiven Anschauungen, die Mitwirkung eines phantastischen Elementes, das mit der Nüchternheit des modernen Alltagsdaseins in unsühnbarem Widerspruch steht, der Hohn gegen die mittelmäßige Welt, die ihren Gewohnheiten treu bleibt und sich im Sumpfe wohl fühlt, und was nicht sonst alles, starken Anteil haben.

Gewiß schließt die landläufige Anschauung über die Dichtergruppe, der Ibsen zugerechnet werden muß, einen Irrtum ein. Poeten, die die Welt in düsterer oder greller, unharmonischer Beleuchtung sehen, die herben unerfreulichen, drohenden Seiten des Menschendaseins, die sich der Durchschnittsmensch in der Regel zu verbergen trachtet, mit besonderer Energie darstellen, werden leicht beurteilt, als hätten sie sich gewissermaßen ein Stück moralischer und künstlerischer Pflicht geschenkt und könnten ebensogut die Licht- als die Nachtseiten des Lebens wiedergeben. So steht es natürlich nicht. Es bleibt das Glück oder Unglück eines Dichters, ob ihn seine Naturanlage,

seine Umgebung, die Strömungen seiner Tage, die den stärksten Einfluß auf ihn haben, zu einer lichten Auffassung des Daseins, zur Versöhnung gelangen lassen. Es läßt sich weder schlechthin von jedem Dichter Schönheitsgefühl, Anmut, noch innere Beglückung fordern, der wahrhafte Dichter kann sich so wenig die Augen der Zufriedenen leihen, als der bekannte Märchenkönig das Hemd des Glücklichen. Der Regel nach hat jeder Dichter oder Künstler, der die Welt anders schildert, als sie sich selbst schaut, die Folge davon in einer entschiedenen Abkehr von seinen Gebilden zu verspüren. Es war unserer Zeit mit ihrer Selbstverachtung, ihrer heimlichen und offenen Lust an der Zerstörung, ihrem Ekel am Leben vorbehalten, einen Dichter wie Ibsen, mit einer Art Jubel und der Freude zu begrüßen, daß hier ein Gewaltiger mehr sei, der die Illusionen unter die Sohlen trete. Noch Friedrich Hebbel sprach in der Widmung zu „Maria Magdalena“ tief resigniert aus, daß der fromme Künstler nichts darnach frage, ob ihn die Nacht begrabe, so weit, als er könne, in banger Lust gehe und auf die Versöhnung, die sein Narr im Wappen führe, eben nur hoffe, wie auf die Krönung. Er wußte, daß nahezu jedem, der diesen Weg geht, gehen muß, die Isolierung beschieden sei. Auf ihre Gefahr steigen die Künstler dieser Richtung in die Tiefen hinab, aus denen sie nur Dunkeles zu Tage fördern, unternehmen sie es, Abgründe im Gemüt, Leidenschaften, Naturregungen und Lebenszustände zu enthüllen, deren Vorhandensein die Durchschnittswelt am liebsten leugnet. Die herbe Weltanschauung Ibsens war zur Zeit, als er sie zuerst poetisch aussprach, nichts weniger als Mode. Und dieser Thatsache gegenüber wird die Berufung darauf, daß beinahe alle größeren und von Kern aus gesunden Dichter die Welt anders und lichter gesehen haben, hinfällig. So lange es nicht Willkür, Laune und Großmannssucht sind, die das einzelne Talent treiben, wird man keinen Poeten von vornherein schelten dürfen, dem Naturanlage oder persönliches Mißgeschick Welt und Leben nur in ihren Nachtseiten offenbaren. Gegenüber „Brand“ und „Per Gynt“, wie gegenüber der ersten modernen Dramen, ist es unzweifelhaft, daß Ibsen von einem inneren Muß, dem nicht zu entrinnen war, getrieben wurde.

Wohl aber fällt die Frage schwer ins Gewicht: ob der Dichter einen Weg, den er zuerst mit heiliger Scheu und dem rückhaltenden Ernst betrat, den der Wahrheitdarsteller mit dem Wahrheitsucher gemeinsam haben muß, nicht schließlich mit ironischem Überlegenheitsgefühl, mit der Überredungskunst des Sophisten, mit der Bravour des Virtuosen, weitergegangen ist. Da die Berechtigung für die Darstellung der Welt und des Menschenlebens nach deren dunkelen, unversöhnlichen Seiten nur in der innersten Überzeugung des Dichters von der Wahrheit seiner Gesichte und Gestalten liegt, so steht die Gerechtigkeit des großes Talentes, von Schöpfung zu Schöpfung vor der Frage, ob diese Wahrheit in ihm selbst noch lebendig und keimkräftig sei. Wer solche Wahrheit in den Hauptgestalten der ganzen Dramenreihe

von der „Wildente“ bis zu „John Gabriel Borkman“ nachzuempfinden vermag und nicht spürt, daß es sich hier um eine phantastische Verzerrung und Färbung der Wirklichkeit handelt, hinter der eine geistreiche Willkür steht, entbehrt des Unterscheidungsvermögens für das Normale und Abnorme. Freilich ist dieser Mangel weit verbreitet. Die Neigung kranker, blasierter, nervös erregter Gesellschaftskreise, die das drohende Gespenst des Wahnsinns überall erblicken, kommt der Wiedergabe jeder Art von geistiger und nervöser Zerrüttung entgegen, diese Kreise haben angesichts der Möglichkeit, daß die geistige Nacht in jedem Augenblicke über jeden hereinbrechen kann, ein halb schreckhaftes, halb angenehmes Graulen, wie es Kinder bei der Erzählung von Gespenstergeschichten empfinden. Auch die alltäglichen, in ihrem armseligen Behagen ungefährdeten Gestalten der späteren Dramen des Dichters, Gestalten wie der jämmerliche Photograph Hjalmar Ekdal in der „Wildente“, der freche, herzlose Backfisch Hilde Wangel in der „Frau vom Meere“ wirken dadurch peinlich, daß sie als die „gesunden“ Naturen den krankhaft erregten, gespannten, von geheimnisvollen Antrieben und Wallungen bewegten, gegenüberstehen. Die kalte und flache Ichsucht gelangt angesichts dieser Typen zu der Beruhigung, daß sie im Grunde höchst vortrefflich sei und daß es viel Bedenklicheres und Verächtlicheres in der Welt gebe, als ihr Gebahren.

Überblickt man den Weg, den Ibsen von den Schauspielen „Der Bund der Jugend“ und „Die Stützen der Gesellschaft“ bis zur „Frau vom Meere“ zu „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“ und „John Gabriel Borkman“ zurückgelegt hat, so muß man nicht sowohl darüber erstaunen, daß der Dichter von einem immer herben, aber doch im wesentlichen noch treuen Realismus, von der Schilderung möglicher Konflikte und Vorgänge, individueller Charaktere, die ohne künstliche Deutungen verständlich sind, zur Bevorzugung so überreizt-künstlicher, in einem oder dem anderen Punkte schlechthin unverständlicher oder nur mit genauester Kenntnis norwegischer Besonderheiten verständlicher Konflikte und wunderlichster, vereinzelter Mißbildungen gelangen konnte, als vielmehr, daß diese Darstellungen für treue Spiegelbilder der modernen Weltzustände, für Verkörperungen des treibenden Geistes, für Offenbarungen der großen Wandlungen, die sich innerhalb der Kulturmenschheit vollziehen, hingenommen und gepriesen werden können. Niemand wird sich über den Anteil täuschen, den die Reflexion und neben der Reflexion die Einwirkung der besonderen norwegischen Zustände auch an den früheren Schauspielen Ibsens hatten, gleichwohl darf man der ersten Gruppe dieser Schöpfungen eine viel größere Unmittelbarkeit und eine Art Naivetät, natürlich Ibsensche Naivetät, zusprechen. Vor allem gilt dies von Ibsens bestem Schauspiel „Der Bund der Jugend“, mit seiner meisterhaften Charakteristik des modernen Strebertums, der verächtlichen Anschmiegung und Unterordnung unter die schlechten Neigungen

und Vorurteile der Masse, seiner lebendigen Wiedergabe der seelenlos vergnügten Weltklugheit und zeitgemäßen Lumperei, des Parteilebens und des allgepriesenen Fortschrittes. Wohl vermißt man auch in diesem glücklichen Werke den befreienden, selbst irdische Pfützen noch vergoldenden Humor, vermißt ihn umsomehr, als zahlreiche Situationen des Schauspiels eine überwältigende Komik in sich bergen. Aber immerhin ist „Der Bund der Jugend" entscheidender Beweis dafür, daß zur Zeit, als dies Werk entstand, der Dichter noch aus dem Vollen schuf und der raffinierten psychophysischen Experimente nicht bedurfte. Auch die Schauspiele „Die Stützen der Gesellschaft", „Nora oder ein Puppenheim", „Der Volksfeind" bleiben, immer unter der Voraussetzung norwegischer Besonderheit, in den Schranken faßbarer und überzeugender, zum Teil außerordentlich feiner Seelengemälde und wenig erquicklicher, aber scharfer, meisterhafter Lebensbilder. Sie wenden sich in der Hauptsache an die lebendige und allgemeine Empfindung, daß die moderne Gesellschaft verhängnisvoll von Lüge und Selbsttäuschung, von Überlieferungen beherrscht wird, denen kein lebendiger Inhalt mehr innewohnt, sie machen mit ihrer Erfindung und Charakteristik gegen eine herkömmliche Schönfärberei Front, sie reißen unbarmherzig gewisse traditionell moralische Masken, hinter denen sich die Blödheit oder Unsittlichkeit birgt, vom Antlitz. Auch in diesen älteren Gesellschaftsdramen geht es ja ohne Gewaltsamkeiten nicht ab, im „Puppenheim" (Nora) ist die Energie, die die Heldin in geheimer Arbeit entfaltet, beinahe unvereinbar mit ihrer naiven Weltunkenntnis und Gesetzesunkenntnis, im „Volksfeind" erscheint der Doktor Otto Stockmann, der doch ein wackerer, gescheiter Mensch sein soll, gar zu hilflos und lammsmäßig geduldig gegenüber der gemeinen Pfiffigkeit und rohen Dummheit der anderen. Immer aber tragen die Erfindungen und Charakterzeichnungen im ganzen ein Gepräge der Wahrheit, es weht uns aus ihnen eine scharfe Wirklichkeitsluft entgegen und gemahnt an Erlebtes, Angeschautes und Übersehenes. Wir finden es nicht zu schwer, die Grundstimmung des Dichters zu teilen, wir folgen seinem Gefühl und seinem in Gestalten verkörperten Urteil und verspüren höchstens eine leise Mahnung, die Lebenswahrheit dieser Dramen nicht als einzige und endgiltige, dies Stück Welt nicht als die Welt überhaupt anzusehen.

Die Vorzüge, die diese älteren Ibsenschen Gesellschaftsdramen aufweisen, die dramatische Spannkraft, die ihnen innewohnt, die Schärfe der Beobachtung und psychologischen Zergliederung namentlich unerfreulicher, menschlicher Charaktere, der knappe epigrammatische, jede Situation voll erhellende Dialog, die kühne Sicherheit, mit der der Schriftsteller immer auf den Zweck losgeht und diesen Zweck erreicht, die Vollendung und Wirkung einer unablässig durchgebildeten künstlerischen Technik lassen sich auch da nicht verkennen, wo man keineswegs ein Bedürfnis nach dem „Neuen" um jeden Preis empfindet und sich von der herben Nüchternheit in den dar-

gestellten Handlungen wie in den Seelen der vorgeführten Gestalten stärker angeschauert, als von der meisterhaften Vivisektion gefesselt fühlt. Denn die Menschen und ihre zur Schau gestellten öffentlich kundgegebenen Gefühle, Anschauungen und Grundsätze haben thatsächlich vielfach eine Kehrseite, die an die „Frau Welt“ gemahnt, die der Ritter von Gravenberg im Rücken schauen mußte. Die Form der Ibsenschen Schauspiele hat Vorzüge, die nicht gering anzuschlagen sind. „Das Große und Epochemachende in Ibsens Verfahren liegt darin, daß er die Anlage des analytischen Dramas wieder aufgenommen hat, um ein naturalistisches Bild in dramatischer Form darzubieten. Während das gewöhnliche Drama in psychologischer Hinsicht selten mehr als einen Umriß bieten kann, vermag das analytische eine reich ausgeführte Seelenmalerei zu geben, worin die Menschen ihre verborgensten Gedanken vergessen können, ohne daß es nötig ist zu Monologen und ähnlichen Unwahrscheinlichkeiten zu flüchten.“ (Henrik Jäger, Henrik Ibsen. Deutsche Ausgabe von H. Zschalig. 21. Auflage 1897, S. 294.) Immerhin würden diese Vorzüge den Enthusiasmus der engeren Ibsengemeinde nicht völlig erklären. Rechnet man aber hinzu, daß diese Dichtungen mit ihrer Betonung der frei entfalteten Individualität, mit ihrer gründlichen Abneigung gegen die demokratische Massenherrschaft, gegen die Allmacht der Majoritäten, der Parteien und einer gefälschten öffentlichen Meinung, einen aristokratischen Grundzug haben, daß sie eine Prophetie auf die glücklichere Zukunft einschließen, die dem Einzelnen seine volle freie Entwickelung sichern und ihm die Wahrheit seiner Natur und das Recht dieser Wahrheit gewährleisten soll, so ist die Hingabe an Ibsens Verkündigung des ungehemmten Individualismus um so begreiflicher, da andererseits der Zug einer gewissen demokratischen Entwickelung dahin geht, dem Individuum, der individuellen Empfindung und Bildung, jedes Lebensrecht abzusprechen. Der Dichter findet sich in dem glücklichen Falle, seine Zukunft nur vom Berge Nebo herab zeigen zu dürfen, aus welcher Entfernung sich die unvermeidlichen Unebenheiten und Grenzen auch des neuen Landes dem Blick entziehen. Um so gläubiger und begieriger lauschen die Jünger den dunklen Weissagungen von einer Welt, in der jeder wagen können wird, das Leben nach den Forderungen seiner eigensten Natur zu führen und zu gestalten, und lassen sich einstweilen an der völligen Zersetzung der gegenwärtigen Welt genügen, die nach Ibsens Anschauungen morsch und hohl geworden ist. Wenn in den älteren Dramen, im „Bund der Jugend“, den „Stützen der Gesellschaft“, in „Nora“ und dem „Volksfeind“ noch ein Schein bleibt, als ob auch vom Heute zur besseren Zukunft eine Brücke führe, so beseitigen die Gesellschaftsdramen der zweiten Gruppe diesen Wahn und Traum gründlich und müssen ihrer Besonderheit nach jene wunderliche Mischung von reflektiertem Enthusiasmus auf der einen, und ingrimmigem Abscheu auf der anderen Seite hervorrufen, die bis diese Stunde eine klare Würdigung der

Verdienste, wie die Erkenntnis der Schranken des norwegischen Dichters hindern.

Denn der Individualismus, der sich in der mehrerwähnten, „Rosmersholm“, „Gespenster“, „Die Wildente“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“ und „John Gabriel Borkman“ umfassenden Dramengruppe entfaltet, läuft auf eine Gefühlsverwirrung hinaus, richtet seine Spitze so unbedingt gegen jede gesunde Lebensauffassung und Pflicht, geheimnißt in die einfachsten gegenseitigen Bezüge in halben Redensarten, dunkelen Andeutungen und plötzlichen, wie Feuerzungen aus einem Schneeberg herausschlagenden Leidenschaftsanwandlungen eine peinliche Unwirklichkeit hinein. Die Art, wie Rebekka in „Rosmersholm“ Johannes Rosmer in ihren Tod mit hinabzieht, wie die kleine Hedwig in der „Wildente“ geopfert wird, wie Hedda Tesman (in „Hedda Gabler“) den unglückseligen Ejlert Lövberg in den Tod jagt, wie Ellida Wangel in der „Frau vom Meere“ ihrem Gatten vorwirft, daß er ihr „das Unbekannte, wofür sie geschaffen war,“ verschlossen hat, wie die phantastische Rita in „Klein Eyolf“ mitsamt ihrem Gatten den Tod ihres Kindes verschuldet, wie John Gabriel Borkman mit einer Imperatorensophistik, die der Napoleons auf St. Helena gleicht, die Spiegelbergmoral seiner Vergangenheit rechtfertigt und feierliche Abbitte und Wiedereinsetzung erwartet — hundert andere, wenn auch nicht so hart an die Grenze des Möglichen herangeführte Scenen, die nur aus einer höchst komplizierten, schier unglaubhaften Vorgeschichte, aus pathologischen Voraussetzungen, die dem Wahnsinn verwandt sind, erwachsen können, spotten jedes unmittelbaren Verständnisses. Der Dichter bethätigt hier eine grüblerische Denkkraft und herbe Verachtung des Menschlichen „Allzumenschlichen“, und wenn schon seine theatralische Meisterschaft, in der Führung der Scene, in der sichern Berechnung der Bühnenwirkung eher gesteigert als gemindert erscheint, so hinterlassen alle diese Erfindungen Rätsel, zum Teil sehr peinlicher Art. Sie sind psychologische Experimente und Demonstrationen, die das Unglück haben, daß auch der, der ihnen mit dem gespanntesten Anteil folgt, zuletzt jederzeit in Zweifel bleibt, was sie erweisen sollen. Die lebendigen Grundlagen der künstlerischen Arbeit Ibsens, die grüblerische Seelenmalerei, die überscharfe Individualisierung, die doch eine symbolische Bedeutung für die Allgemeinheit beansprucht, stehen in einem Mißverhältnis mit der meisterhaften, ja raffinierten Technik. Das Verhängnis dieser sich selbst lebenden Atelierkunst ist es, daß sie, um verborgene Züge herauszuholen, Vorgänge und Gestalten in eine Beleuchtung rückt, die jede natürliche und unmittelbare Wirkung aufhebt und daß sie die komische Wirkung, die dieser künstlichen Tragik beiwohnt, fast immer übersieht. Vielleicht ist es ganz überflüssig, darauf hinzuweisen, daß ein schärfster und äußerster Realismus oft in sein Gegenteil, in schrankenlose Phantastik umschlägt, daß Konflikte tragischen Ausganges statt auf innere Notwendigkeiten, auf abenteuerlichen

Willkürlichkeiten beruhen, denn wieder und wieder drängt sich die Besorgnis auf, der Dichter mache sich insgeheim über seine blindfolgenden Verehrer lustig, spiele nicht sowohl mit den Problemen, als mit den Geistern und Sinnen, die sich dergleichen Probleme setzen und zumuten lassen, er versuche, was er den einmal in die gläubige Schwingung gekommenen Nerven der Sensationsbedürftigen wohl noch bieten dürfe. Wenn wir von dem Pfade, auf dem uns „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“ und „John Gabriel Borkman“ stets weiter abwärts führen, nach dem Ausgangspunkt zurückblicken, sehen wir unwillkürlich den Dichter stehen, um seinen Mund das gewisse Lächeln biederer Landleute, die eben mit hilfreicher Wegweisung einen Reisenden gründlich in die Öde des trügerischen Moors geschickt haben. Geschieht Ibsen mit dieser Annahme Unrecht, sind es wirklich noch ein inneres Muß und Eindrücke des Lebens, die ihm die Vorgänge und Gestalten seiner neuesten Dramen geben, so dürfen wir wenigstens sagen, daß unsere deutsche Wirklichkeit, wenig erfreulich, wie sie gegenwärtig ist, doch nahezu keine Möglichkeit bietet, eben diese Vorgänge und Gestalten mit der Natur zu vergleichen. Sind es nicht bloß Träume, wie sie den Irrenarzt heimsuchen, den sein erwählter Beruf von den normalen gesunden Erscheinungen des Daseins immer mehr geschieden hat und fern hält, stehen in der That noch lebendige Erfahrungen hinter den Bildern, haben diese halb mystischen Figuren, die so viel mehr bedeuten sollen, als sie sind, noch Blut in den Adern, so sind es nicht Wirklichkeiten, die sich uns aufdrängen, und ist es nicht Blut von unserem Blute. Es müssen dann im Norden — oder richtiger gesagt, in Norwegen — Zustände vorhanden sein und geistige Richtungen vorherrschen, für die uns in mehr als einem Sinn der Maßstab fehlt. Schon dem norwegischen Realismus, wie er in der ersten Gruppe der modernen Dramen Ibsens vorwaltet, wohnen Elemente inne, die uns, ohne jede Selbstüberhebung, fremd bleiben. Die eigentümliche Mischung von kleinstädtischer Enge und weltweitem Horizont, der ungeheure Druck, den die öffentliche Meinung mittelst der verächtlichsten Organe ausübt und mit dem sie jedes zu freiem Atem berechtigte Individuum widerstandslos ersticken kann, bleiben bis zu einem gewissen Punkte für uns Rätsel. Wie viel von der Wirklichkeit ihres Lebens, vom Wesentlichen ihrer Geistesart, vom Kern ihrer Bestrebungen die Norweger selbst in den außerordentlichen und geheimnisvollen Hauptgestalten der späteren Ibsenschen Dramen zu erkennen vermögen, kann hier dahingestellt werden. Man sollte meinen, daß auch die Norweger die Überreizung und raffinierte Spannung, die in den Seelen jener Menschen vorhanden und meist auf körperliche, erbliche Einwirkungen zurückgeführt sind, nicht als dichterische Spiegelung irgend einer Wirklichkeit betrachten werden. Haben sie jedoch Ursache in diesen Bildern, ein Stück ihres Lebens, in diesen Männern und Frauen Typen ihrer Gegenwart und gar Ideale ihrer Zukunft zu erkennen, so haben wir uns zu bescheiden. Nur

gegen den Anspruch, daß die gemeinsam germanische Entwickelung in der Entwickelung Ibsens künstlerisch verkörpert werde, dürfen wir entschieden protestieren.

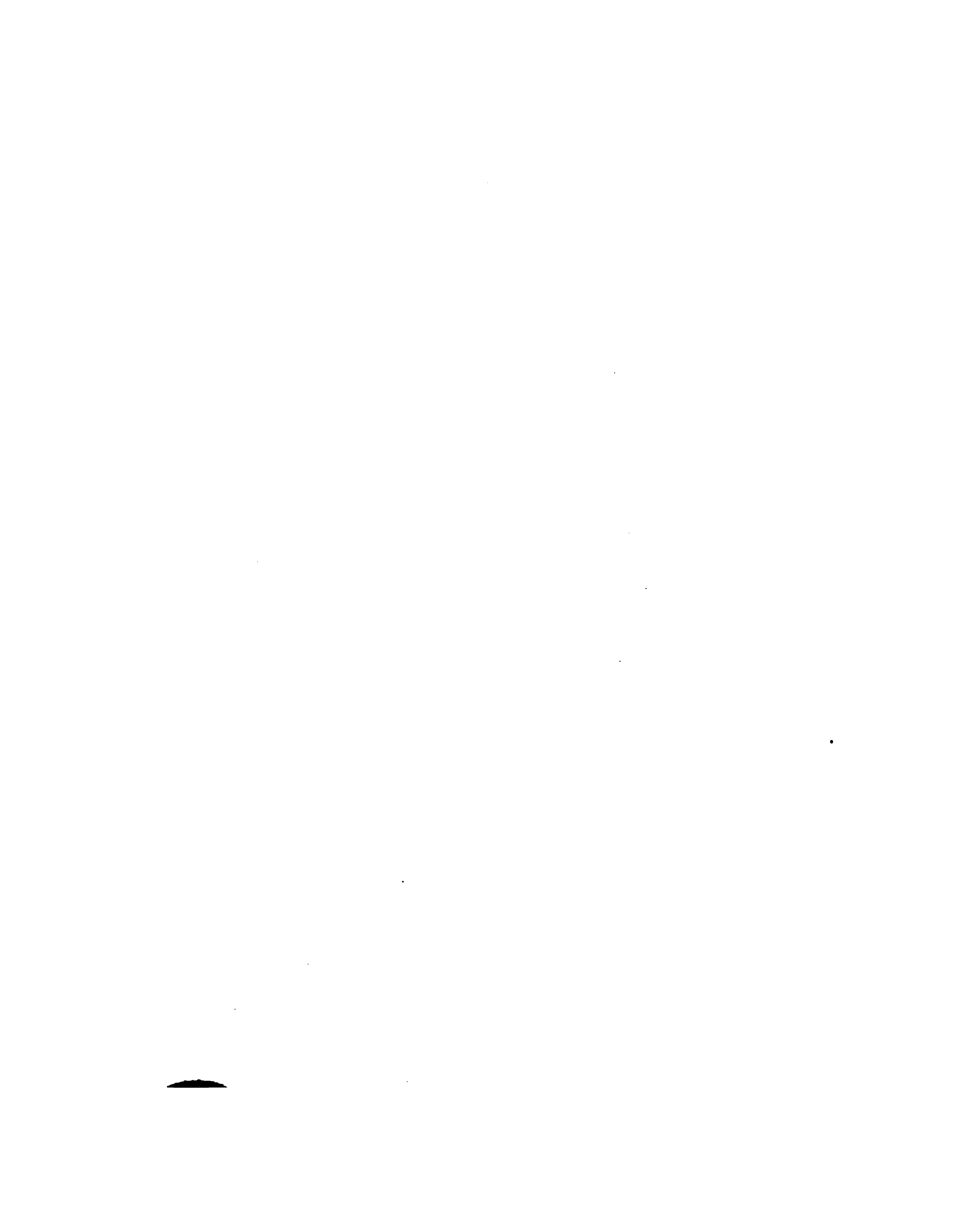
An der Bedeutung des norwegischen Dichters können im Grunde nur die zweifeln, denen die Fähigkeit versagt ist, eine Kraft zu erkennen und eine geistige Macht zu würdigen, wenn Kraft und Macht nicht in ihrem Sinne bethätigt werden. Wer umgekehrt auch gegnerische Erscheinungen zu ehren weiß, wird vor allem zweifeln, daß der herbe Dichter zum Richter der gegenwärtigen Welt, zum Propheten künftiger Lebensgestaltungen berufen sei. Ibsen verbirgt die Verachtung nicht, die ihm alles einflößt, was nicht individuell frei, nicht völlig losgelöst von einer nach seiner Überzeugung hohl und lügnerisch gewordenen Überlieferung erscheint. Er ist sicher nicht der erste Dichter, der sich zum Weltrichter aufwirft, doch eben er hat dazu ein geringeres Recht als andere vor ihm. Als Dante in seinem unsterblichen Traum zur Hölle hinab-, zum Paradies emporstieg, als Weltrichter zur Erde heimkehrte und Freund und Feind nach seinem Gefallen in die Übelbolge der Hölle hinabschickte oder in die Sternenkreise der Seligen emporhob, war er getragen und durchdrungen von der Unerschütterlichkeit eines beseligenden Glaubens, den er bei allen zu gleicher Stärke anzufachen meinte, erfüllt vom heiligen Eifer, jedem Leser seiner großen Dichtung den Weg, der zur Höhe und zum ewigen Licht der Seligen führt, zu weisen. Aus der Tiefe zweifellosen Glaubens schöpfte er den erhabenen Mut, als Weltrichter aufzutreten. Sicher ist es keine Anklage gegen die Dichter unserer Zeit, daß sie solchen Glauben nicht besitzen, auch wenn sie nach ihm trachten. Aber wer, ohne selbst Wege und Ziele klar zu erkennen, andere führt, hat nicht nur jeden Schritt achtsam zu prüfen, sondern muß duldende Milde gegen die auf dem Wege Strauchelnden üben. In seiner Darstellung des gegenwärtigen Lebens läßt Ibsen just die Milde und das Mitleid vermissen, deren Mangel er vor Zeiten seinem „Brand" zur Schuld gerechnet hat. Gerade von dem glaubenslosen Dichter, der überzeugt ist, daß der Balsam für die blutenden Wunden dieser Tage noch nicht entdeckt und bereitet sei, dürfen wir am ehesten verlangen, daß er den starren Trotz, die herbe Unversöhnlichkeit seines Individualismus, die Verachtung, die ihm das Gesamtbild der Zeit einflößt, um der tausende von Erscheinungen willen überwinde, die hoch über dieser Verachtung stehen. Solche Selbstüberwindung und Läuterung führt weder zum Optimismus, noch zu der schwächlichen Rührseligkeit, die dem Glückverlangen der geistig Unmündigen ihre Lebenserkenntnis aufopfert. Die Ibsen verherrlichende Kritik will freilich in „Hedda Gabler", „Baumeister Solneß" und „John Gabriel Borkman" ein Eingeständnis erblicken, daß der Dichter diesen Mangel seines Wesens allmählich empfunden und widerwillig eingestanden habe. In den letzten Scenen von „Hedda Gabler", wo die zum Tode entschlossene Frau Hedda an Tesman und Frau Elvstedt

die angstvolle Frage richtet „könnt ihr mich hier zu nichts brauchen?“ in der Gewissensfurcht des harten Solneß, daß nach so teuer erkauften Erfolgen der vernichtende Umschwung und die unerbittliche Wiedervergeltung früher oder später kommen müssen, in der späten Erkenntnis des unseligen Borkman, daß er in sich und um sich alles Liebesleben ertötet habe, in den wiederholten Aussprüchen dieser letzten Dramen, daß nur Liebe und zwar aufopfernde, hingebende Liebe freie und ganze Persönlichkeiten schafft und vollendet, in dem mehrfach wiederkehrenden Gedanken, daß der Mensch nur durch unablässige Arbeit in der Gegenwart seine Vergangenheit sühnen könne, mögen Regungen der Milde durchschlagen. Aber die mildere Lebensauffassung und das demutvolle Gefühl der menschlichen Unzulänglichkeit, treten höchstens in einzelnen warmen Streiflichtern, zumeist in blassen Symbolen zu Tage, die im ethischen wie künstlerischem Mißverhältnis zu der starren, harten und herben Wirklichkeit der Zeit- und Weltschilderung Ibsens stehen. Die emportragende Wahrheit fehlt.

Wenn wir diese bei der Betrachtung einer so hoch bedeutenden Dichtererscheinung schwer missen, so wollen wir deshalb nicht ungerecht gegen den Dichter werden. Aber ein Zweifel daran wird erlaubt sein, daß notwendig die gesamte Dichtung der nächsten Jahrzehnte dieses Weges gehen und daß die „Poesie des Individualismus“ genau zu Ibsens Konsequenzen führen müsse und nur mehr solche Lebensbilder zulasse, wie Ibsen sie gemalt hat und vollends neuerdings malt. Wir denken nicht klein von dem Norweger, aber wir leben der Zuversicht, daß der große mustergültige und maßgebende Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, wenn er kommt, andere geistige Züge tragen wird, als die Henrik Ibsens.

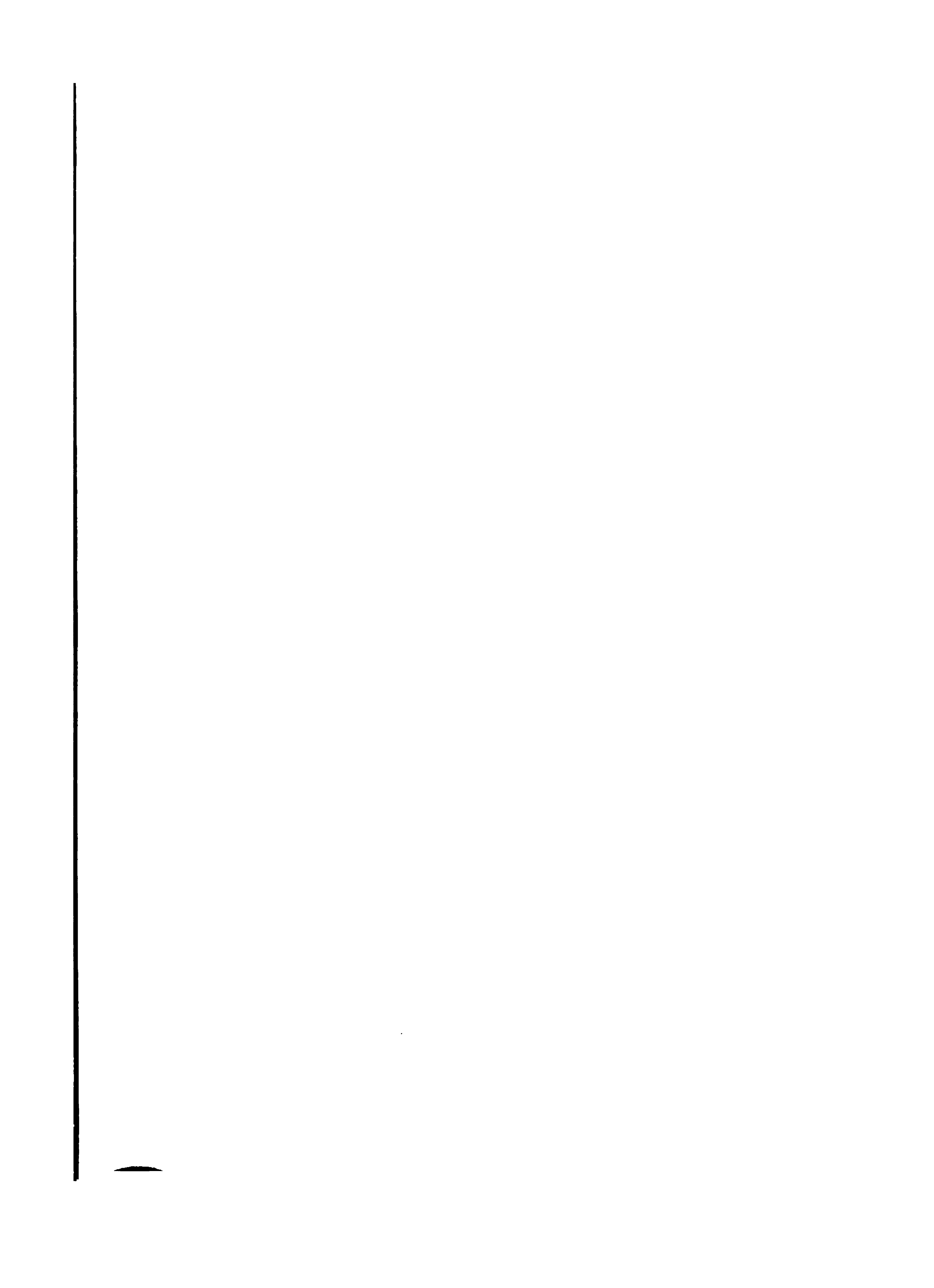


Victor Rydberg.





Victor Rydberg.



Weit außerhalb der verworrenen kämpfenden Welt, wie eine Insel, auf der die Romantik noch das Scepter führt, erscheint den Deutschen, die ihre Kenntnis der modernen Litteratur Schwedens nur aus der vielübersetzten, immer wieder gepriesenen und kommentierten Frithjofssage Tegnérs schöpfen, die schwedische Dichtung. Und selbst die eigentümliche Gestalt J. L. Runebergs, die uns durch gute Übertragungen seiner poetischen Werke (noch neuerdings durch die sehr vorzügliche von Wolradt Eigenbrodt; Halle, 1891) nahegebracht wurde, hat an diesem etwas vagem Allgemeingefühl bisher wenig zu ändern vermocht. Man faßte zu ausschließlich die Stellung Runebergs als Vertreter des stark erwachenden finnischen Nationalgefühles, als Darsteller finnischer Natur und finnischen Volkstums ins Auge und legte dem jahrhundertealten, nur durch die Eroberung getrennten Zusammenhange Finnlands und Schwedens und der Thatsache, daß Runeberg ein Dichter in schwedischer Sprache bleibt, zu geringes Gewicht bei. Wo man wirklich die homerische Einfachheit, die starken realistischen Elemente in Runebergs Dichtungen zu würdigen verstand, da rechnete man sie nicht der schwedischen, sondern der „finnischen" Litteratur zu gute. Man hätte ebensowohl Jer. Gotthelf und Gottfried Keller der „schweizerischen" statt der deutschen Litteratur hinzuzählen dürfen, was ja gelegentlich auch versucht worden ist. Und da nun in neuester Zeit eine Gruppe schwedischer Naturalisten, Aug. Strindberg an der Spitze, die sich vor ihren russischen und norwegischen Glaubensbrüdern noch durch besonders leidenschaftliche Bevorzugung der rohen, erschreckenden Erscheinungen, der quälendsten Jämmerlichkeiten und Verkommenheiten des modernen Lebens hervorthaten, auch bei uns zur Wirkung gelangte, so entstand die falsche Vorstellung, als ob die schwedische Poesie sich von der unfruchtbar gewordenen, aber hartnäckig behaupteten Klippe einer verspäteten Romantik in die Untiefen der Verfallspoesie und der Wirklichkeitsdarstellung, die von der gesamten Wirklichkeit nur mehr die Nachtseite kennen will, hineingestürzt habe.

So falsch diese herrschende Vorstellung auch ist, sie hat zwei Entschuldigungen für sich. Einmal ist es wirklich wahr, daß die Romantik in

der schwedischen Litteratur viel länger und hartnäckiger eine Herrschaftsstellung behauptet hat, als in allen übrigen Litteraturen. Gerade der eigentümliche Geist, der in den dreißiger und vierziger Jahren an der Spitze der schwedischen Litteratur erschien, der in Einzelbestrebungen und dichterischen Einzelheiten als Vorläufer neuen poetischen Lebens zu gelten hatte, der rätselhafte Karl Jonas Ludwig Almquist war seinem innersten Wesen nach Romantiker. W. Eigenbrodt meint (Seite 56 der Einleitung seiner Übertragung von J. L. Runebergs „Epischen Dichtungen"): „Sein ganzes Leben und Schaffen beruht auf subjektiver Willkür und mangelt der Grundlage einer ausgeprägten Persönlichkeit. Einzig und allein seine Phantasie beherrscht ihn, und ihr gegenüber entbehrt er so sehr der individuellen Selbständigkeit, daß er heute Klaus ist und morgen Heinz, heute mit Engelszungen redet und morgen mit Teufelsstimme. Neben dem Zartesten, Reinsten, Ätherischsten, was sich denken läßt, hat er zugleich das Niedrigste und Frivolste geschrieben. Man hat gesagt, Almquist sei der einzige konsequente Romantiker gewesen; mit Recht, denn er versuchte die der Romantik zu Grunde liegenden Ideen in das Leben einzuführen, er folgte ganz dem subjektiven Drang des Augenblickes, für ihn gipfelte die Freiheit der Persönlichkeit in der Hingabe an jeden Trieb." Sodann aber war es richtig und auch für den Kenner schwedischer Poesie gewiß, daß die geistige Entwickelung des Landes in etwas langsamerem Zeitmaß erfolgt war, daß die Laute, die in der norwegischen Nachbarlitteratur zum Teil so schrill und dröhnend erklangen, in der schwedischen Dichtung wohl auch, aber gedämpfteren Schalles erwachten, daß ein mit der nationalen Eigenart tief verwachsenes Gefühl für Maß und Anmut, dazu die beharrende schwedische Wirklichkeit selbst, ein titanisches Ringen ausschlossen. Daß nichts destoweniger Schweden in der gleichen Periode, in der Almquist die letzten Wurzelfäden der Romantik mit den ersten zu Tage tretenden revolutionären und völlig neuen Anschauungen phantastisch zu verknüpfen suchte, die Anfänge einer lebensvollen und im besten Sinne realistischen Dichtung erhielt, hätte Runeberg allein verbürgen können. Und daß es diesem poetischen Realismus keineswegs an einer mannigfachen, aus ursprünglichem und nationalem Leben hervorsteigenden Entwickelung fehlte, so daß thatsächlich der von Norwegen, Frankreich und Rußland her beeinflußte Naturalismus um jeden Preis nur als eine Übersteigerung, vielfach sogar als willkürliche Verzerrung einer in glücklicher Entfaltung begriffenen naturwahren und lebengetränkten Poesie erschien, lehrt die Erscheinung, sowie die starke und tiefe Wirkung selbständiger Talente wie Victor Rydberg und Karl Snoilsky, die als fest geprägte, scharf unterschiedene künstlerische Persönlichkeiten große Strömungen schwedischen Lebens und schwedischer Eigenart poetisch begrenzt und in sich gesammelt haben. Der Zeit nach um etwas über ein Jahrzehnt getrennt, ist auch ihr Verhältnis zur Wirklichkeit insofern ein grundverschiedenes, als

Rydberg der Gewalt und Unendlichkeit der Lebenserscheinungen mit einem starken Zug zu philosophischer Sammlung, zu gedanklicher Abstraktion gegenübersteht, während Graf Snoilsky sich empfänglicher, naiver, unmittelbarer zu ihnen verhält. Der Zweifel, der Carlyles ethisches Pathos durchklingt, ob das neunzehnte und das ihm folgende Jahrhundert in der Dichtung den höchsten Ausdruck ihres Wesens und ihrer geistigen Bedürfnisse finden könnten, ist Rydbergs Seele nicht fremd gewesen, der Denker und Forscher in ihm hat den Dichter oft stärker beeinflußt und gelenkt, als der rein poetischen Wirkung gut war. Der Dichter blieb gleichwohl mächtig genug, Rydberg wieder und wieder zum Ausdruck seiner unmittelbaren Empfindung, zur lebensvollen Verkörperung der Gesichte seiner Phantasie zu stimmen. Die Wege, auf denen ihm diese Gesichte zu Teil wurden, wies freilich öfter der Religionsphilosoph, der Geschichtsforscher. Aber die poetischen Bilder waren dann doch stets lebensvoll und farbenreich, plastisch klar. Zwischen Rydbergs poetischer Bildkraft und seinem allgemeinen Geistesleben waltete entschieden ein ähnliches Verhältnis, wie bei dem Dichter Charles Kingsley, ja der Schwede hat einen aus der Tiefe quellenden Strahl elementarer Lyrik vor dem Engländer noch voraus. Aber wie in dem wunderbar schönen Gedicht „Der Elf an das Mädchen“ der Geist des Quells, dessen Leben im ewigen Gleichmaß der Tage mit der immer wiederkehrenden Flut eins bleibt, das Menschenkind um den Wechsel der Geschicke, um Liebe, Tod und Erneuerung beneidet, so ordnet Rydberg das Naturgefühl und die aus ihm geborene Stimmung den Geisteskämpfen und der Menschheitsentwickelung unter. Selbst wo man den geheimsten Pulsschlag der Natur in seiner Dichtung pochen hört, will ihm der Dichter nur vorübergehend lauschen. Seine Weltanschauung kann dem Heute keinen Vorzug vor der Vergangenheit geben, denn die gleichen Aufgaben, die gleichen großen Rätsel haben die Tage der Antike und des Mittelalters wie die der Gegenwart erfüllt, der Poet, der sie deuten will, wählt nach seiner Überzeugung, das Gleichnis wo er es findet. Hunderte von Geschlechtern sind dahingegangen und haben den Blick zum Kopf des Antinous emporgerichtet, ihm das Geheimnis seines Schönheitslebens und seines Wehs abzufragen, durch alles echte Leben quillt ein Hauch der Ewigkeit. Dieser Geisteszug Rydbergs ist seinem Volke ohne Frage sympathisch. „Rydbergs Dichtung“ sagt Karl Warburg[1]) in der ersten größern schwedischen Charakteristik des Dichters „war wie Rydbergs Forschung großen und hohen Gedanken gewidmet. Man hatte das Gefühl, wenn man an seiner Seite das Gebiet der Dichtung durchwanderte, als folge man einem Alpenführer, der uns zu den höchsten Bergspitzen geleitet, wo die Luft am klarsten und frischesten ist, der Blick

[1]) Karl Warburg, Victor Rydbergs lefnad. Utkast till en minnesteckning In: Vintergatan. Samling skrifter på Vers och Prosa. Utgiefven af Sveriges Författerförening. 2. Jahrgang. (Stockholm, 1896.) S. 81.

über die Nähen hinweg, am weitesten und tiefsten reicht. Aber kein Schwindel faßt uns, der Führer geht sicher und leitet den Bergbesteiger weder in dunkle Gestrüppe, noch in unzugängliche Klüfte. Rydberg war ein Führer, dem man sich wohl vertrauen konnte." Diese Zuversicht wurde von Tausenden geteilt und hat Rydberg einen großen Teil seiner Erfolge gesichert.

Abraham Victor Rydberg, am 18. Dezember 1829 zu Jönköping geboren, besuchte bei sehr früh hervortretenden poetischen und litterarischen Neigungen (er veröffentlichte schon als Schüler poetische Erstlinge in Jönköpinger Zeitungen) das Gymnasium zu Wexiö und die Universität zu Lund. Unmittelbar nach seinen Universitätsjahren widmete er sich der publizistischen Laufbahn, trat 1855 in die Redaktion der Gothenburger „Handels- und Seefahrtszeitung" ein, in der er zwar nach seinen eigensten Neigungen das Feuilleton redigierte, aber daneben auch politische Artikel schrieb. Im Feuilleton der genannten Gothenburger Zeitung wurden Rydbergs historische Romane, die gleich beim Erscheinen Aufsehen erregten, zuerst veröffentlicht. Lange Jahre behielt der Dichter den Wohnsitz in der zweiten Stadt Schwedens bei, wo er auch fortgesetzt eine Folge öffentlicher historischer, philosophischer und litterarischer Vorlesungen hielt. In diese Jahre fielen endlich große Reisen, von denen namentlich die erste Fahrt nach Italien und der in seinen geistigen Wirkungen in den „Römischen Tagen" wiedergespiegelte längere Aufenthalt in Rom für seine Entwickelung bedeutsam wurden. 1877 verlieh die Universität Upsala dem ausgezeichneten Schriftsteller die Doktorwürde, in gleichem Jahre nahm ihn die schwedische Akademie der Achtzehn unter ihre Mitglieder auf. 1884 wurde er als Professor der Kulturgeschichte an die Stockholmer Hochschule berufen, an der er wenig über ein Jahrzehnt gewirkt hatte, als ihn in voller, nach keiner Seite geschwächten Kraft der Tod am 21. September 1895 ereilte. Inzwischen aber waren Rydbergs poetische Hauptschöpfungen (unter ihnen auch die mit Recht gefeierte Übertragung des Goethischen „Faust", die der größten Dichtung der neueren deutschen Litteratur in Schweden zu gesteigerter Geltung und Wirkung verhalf) sämtlich hervorgetreten. Die immer ausgedehnteren wissenschaftlichen Studien zeitigten so bedeutende Werke wie Rydbergs „Römische Peter- und Paulssagen", wie die „Untersuchungen über germanische Mythologie" und eine ganze Reihe kleinerer Arbeiten und Aufsätze. In Schweden stehen diese außerpoetischen Bestrebungen, die mit Rydbergs theologisch-philosophischen Schriften („Bibelns lära om Christus", „Die Magie des Mittelalters") begannen und zum Teil das gewaltigste Aufsehen erregten, im Kampfe gegen das starre altlutherische Kirchentum eine entscheidende Rolle spielten, im höchsten Ansehen. Für uns fällt, ohne die Bedeutung der wissenschaftlichen Arbeiten Rydbergs auch nur im mindesten zu unterschätzen, doch seine poetische Thätigkeit, seine dichterische Meisterschaft ausschließlich

ins Gewicht. Und dies wahrlich nicht bloß, weil der Dichter der schwedische Übersetzer des Goethischen „Faust“ ist, sondern weil wir die eigentümlichste Bethätigung seiner Kraft, den geläutertsten Ausdruck seiner reichen Innerlichkeit doch in seinen Romanen und lyrischen Gedichten erblicken. Vier Romane und zwei Bände Gedichte in nahezu vierzig Jahren erschienen, bezeugen unzweideutig, daß die Dichtung im arbeitsreichen Leben Rydbergs wohl die mächtigste, aber nicht die ausschließliche Göttin war. Aber Gedichte wie Erzählungen reichen aus, die Besonderheit und Tiefe seiner Natur wie die Stärke seiner Gestaltungskraft zu offenbaren. Die vier Romane waren „Die Piraten der Ostsee“ („Frybytaren pa Oestersjön“), „Singoalla“, „Der letzte Athener“ (Den siste Athenaren) und „Der Waffenschmied“ (Vapensmeden); zwischen dem Erscheinen des Hauptromans „Der letzte Athener“ und des letzten Romans verflossen dreiunddreißig Jahre. Die beiden lyrischen Sammlungen Rydbergs wurden 1882 und 1891 veröffentlicht.

„Der letzte Athener“ ist nicht nur der bedeutendste der historischen Romane Rydbergs, sondern in gewissem Sinne die zusammenschließende, die völlige innere Einheit der weitausgedehnten Bestrebungen des Dichters bekundende Schöpfung. Die religiösen Fragen, die Wirkung der bewegenden religiösen Ideen auf zeitlich begrenzte Kulturen und einzelne Menschen, die gewaltige Trennung zwischen dem innen wirkenden religiösen Verlangen der gottsuchenden Seele und dem Zwange priesterlicher, kirchlicher Satzung, hinter der nicht Überzeugungen, sondern Überlieferungen und äußere Machtmittel stehen, hat offenbar schon früh den Mittelpunkt von Rydbergs Gedanken und inneren Erlebnissen gebildet. „Der letzte Athener“ ist der Archon Chrysantheus, der Roman spielt in den Tagen, die sich von der Regierung des Kaisers Constantius bis zu denen Valentinians erstrecken, also die Episode Julians des Abtrünnigen mit umfassen, durch die gewisse Vorgänge der Handlung möglich werden. „Der letzte Athener“ ist von Haus aus Heide, überzeugter Anhänger des alten mit neuplatonischer Philosophie getränkten Glaubens, leidenschaftlicher Gegner der Christen, deren Herrschsucht, Sektenhaß und gänzliche Gleichgültigkeit gegen den Untergang des Staates und der alten Kultur ihn mit Abneigung und Haß erfüllt. Doch derselbe Mann stirbt nach Julians Tode an der Spitze einer Christenschar von Donatisten, die sich gegen die Unterwerfung unter die orthodoxe Staatskirche verzweifelt verteidigen. Als nach Beendigung des Kampfes die Leiche des Chrysantheus aufgefunden wird, nähert sich der kaiserliche Präfekt Annäus Domitius derselben ehrfurchtsvoll, aber der fromme Christ Euphemios, sein Adjutant, setzt seinen platten Fuß auf die Brust der schönen Heldengestalt und ruft: „So tritt die Kirche die Hydra des Heidentums unter ihren Fuß.“ Er weiß nichts von der inneren Offenbarung, die Chrysantheus in den Stürmen dieser Zeiten und in den schweren Leiden, die über sein Haus hereinbrachen, empfangen hat, er würde auch nicht verstehen, was Chrysantheus

als seine letzte Erkenntnis und Empfindung ausspricht. „Es ist mir nicht unbekannt," sagt er dem jungen Theodoros vor der letzten Entscheidung des Krieges in Sunion, „daß deine Lehren auf Hermione (Chrysantheus Tochter) einen tiefen Eindruck gemacht haben: Fürchte nicht, daß dies mir Kummer einflößt. — Was meine Tochter betrifft, so möge sie Dir auf dem Wege folgen, welchen du für sie ausgewählt hast. Ich werde das ohne Schmerz sehen, seitdem ich in diesem Kreise gefunden habe, daß der Unterschied zwischen dem, was dir heilig ist und dem, was mir heilig ist, sich nur auf die Form, nicht auf den Geist erstreckt. Das Christentum trägt wie die Philosophie die unvergängliche Wahrheit in seinem Schoße. Hier habe ich das erste vollbringen sehen, was die andere nicht vermag. Ich habe Verbrecher und Wollüstlinge auf wunderbare Weise in sittliche Menschen umgewandelt gesehen. Ich habe das düsterste Antlitz in Freude, das härteste in Milde erglänzen gesehen, sobald sie der Lehre deines Meisters lauschten. Männer, die Elend und Verfolgung zu Räubern gemacht hatte, für die Blutvergießen eine Lust und milde Gefühle eine Schmach waren, habe ich hier wie Kinder mit ihren Kindern spielen sehen und ihre Zärtlichkeit offenbarte das Bewußtsein vom höchsten Wert eines unsterblichen Wesens. Genug, ich habe erkannt, daß es eine Philosophie für das ganze Menschengeschlecht giebt und daß die höchsten Wahrheiten, die reinste Liebe für das Gute in der Brust des Unwissendsten wohnen kann. Aber wenn dies, wie ich nicht bezweifele, das Christentum ist, so steht der im vordersten Gliede desselben, der für Vernunft, Freiheit und menschliche Würde kämpft. Deshalb sagte ich in der Volksversammlung, daß euere Sache meine eigene sei. So laßt uns zusammen streiten und sterben. Unsere Sache wird andere und kräftigere Kämpfer finden, wenn nicht in diesen Zeiten, so doch, wenn Jahrhunderte über unsere Gräber hinweggegangen sind."

Diese Anführung wirft Licht auf die innere Entwickelung des Rydbergschen Hauptwerkes. In der Anschauung des Dichters ist das Staatschristentum, wie es das römische Reich zu beherrschen beginnt, bereits von tiefem Verderben erfaßt. Aber die weltüberwindende Kraft der reinen Lehre lebt in Sekten und einzelnen priesterlichen Naturen fort, dem Zwiespalt, der sich hieraus ergiebt, fällt nach Chrysantheus Schlachtentode die unglückliche schöne Hermione zum Opfer. Sie hat ihre Seele Christus geöffnet, sie lechzt in Sehnsucht nach dem Tau der Heilslehre. Als aber die in Athen herrschende kirchliche Partei, an deren Spitze der furchtbare Bischof Petros steht, um Hermione sicherer ihr Erbe entreißen zu können, sie in eine ihrer Kirchen lockt und dort die Taufe gewaltsam an ihr vollzieht, zieht es Hermione vor, das Taufwasser in Blut abzuwaschen und ihren Dolch wider die eigene Brust zu kehren. — Der Ausgang des Kampfes zwischen den Anhängern des Homoiusion und Homousion, der die christlichen Parteien zerwühlt und in den Gang der Handlung des Romans eingegriffen

hat, wird schließlich nur kurz angedeutet. „Euphemios mußte die Zeit erleben, in welcher Homoiusion infolge eines kaiserlichen Ediktes zu einer ketzerischen und gottlosen Lehre herabgesetzt wurde. Euphemios vermochte nicht Homoiusion zu retten, aber er rettete sich selbst durch den Übertritt zu Homousion, worauf er — dies muß auch gesagt werden — sich mit den Anstrengungen seiner neuen Glaubensbrüder verband, um die Anhänger seines früheren Irrtums mit Feuer und Schwert auszurotten. Chrysantheus' unglücklicher Sohn befand sich unter den Opfern des Eifers Euphemios. Der arme Clemens war wahnsinnig und Homoiusion war bei ihm zur fixen Idee geworden; er konnte nicht bekehrt werden, mußte also sterben. — Theodoros hatte sich von Italien nach Afrika geflüchtet. Durch Ablegung des Priesterkleides und Annahme eines anderen Namens gelang es ihm, der Verfolgung zu entgehen, aber er machte sich vollkommen würdig als Opfer der Anhänger der Einheit der Kirche zu fallen, denn er lebte und wirkte mit Segen in Christi Geist bis in sein Alter und wurde eines der Glieder in der Kette von Protestanten, die sich vor dem Ereignis, das die Reformation genannt wird, durch die Zeiten hindurchzieht, Vorpostengefechte zu dem großen Kampfe zwischen der Gemeinde Christi und der Priesterkirche."

Theodoros erscheint somit in Rydbergs Roman als Verkörperung des inneren Christentumes gläubiger, gotterfüllter Seelen, Euphemios als Träger des Staatskirchentumes, in dem die eigentliche Lehre Jesu schon völlig erstickt ist. Ob man diesen Gedankengang begründet oder problematisch findet, immer wird man erkennen, daß der Dichter sich eine der größten und umfassendsten Aufgaben gesetzt hat, die innerhalb des historischen Romanes möglich sind. Es handelt sich hier nicht bloß um die gewaltigen Gegensätze des sinkenden Heidentums und des emporstrebenden Christentums, sondern um die tieferen Gegensätze innerhalb dieser Mächte selbst, der Entsittlichung und Schuld des Heidentumes wie sie in Charmides und seinem Kreise vertreten ist, der ungebrochenen für die Menschheit unentbehrlichen Kräfte der alten Welt, der Geistesklarheit, des edeln Maßes, des Schönheitsgefühles und der heroischen Thatkraft, wie sie in Chrysantheus erscheinen und wiederum um die Veräußerlichung, Verweltlichung und barbarische Machtgier der christlichen Kirchenparteien und die göttlich durchhauchte Milde und Liebe, die noch durch glückliche Gemeinden und die Seelen der einzelnen fluten. Dies alles nicht in Referaten und allenfalls in Gesprächen (obschon den letzteren eine Hauptrolle zugewiesen bleiben muß), sondern im Gange der Handlung selbst, in den Bezügen der Gestalten zu einander zu verkörpern, hat dem Dichter Schwierigkeiten bereitet, von denen in einzelnen Partien eine Spur erkennbar ist, die aber in den Hauptteilen der farbenvollen und tiefen Schöpfung siegreich überwunden sind. Man darf nicht außer Acht lassen, daß Rydbergs „Letzter Athener" mehrere Jahre vor Ibsens „Kaiser und Galiläer" entstanden und vollendet wurde, daß die einzelnen Züge der Schilderung der

christlichen Welt, in denen der Roman und das dramatische Gedicht etwa zusammentreffen, von Rydberg vollkommen selbständig gefunden, ihm wie Ibsen aus den Studien über die dargestellte Periode aufgegangen sind.

In der Komposition ist „Der letzte Athener" klar, einfach, an innerer Gestalt und Spannung wachsend, sich in einzelnen, entscheidenden Augenblicken — wie die Hochzeit des Charmides mit Hermione und die Ermordung des ersteren durch den Rabbi Schaija, wie die große Scene, in der Chrysantheus in dem jungen christlichen Fanatiker Clemens seinen eigenen Sohn und im Bischof Petros seinen eigenen ehemaligen Sklaven Simmias erkennt — zu beinahe dramatischer Wirkung erhebend. Die ganze Zerklüftung der niedergehenden römisch-griechischen Welt stellt der Dichter ergreifend im Verhältnis des wiedergefundenen Sohnes zum Vater dar, als Clemens bei der Erkennung seiner Abstammung sich weigert, den natürlichen Vater in dem zu sehen, der seinen Glauben verfolgt und die göttliche Offenbarung leugnet. Die Meistergestalt des Buches ist die des ehrgeizigen, fanatischen und innerlich doch von keinem Hauch der wahren Christuslehre berührten Bischofs Petros. In dieser Gestalt bringt Rydberg die erschütternde Wahrheit zur Erscheinung, daß in den Kämpfen um Herrschaft ringender Parteien das ethische Element sich völlig verflüchtigt, und während man um den Himmel zu ringen vorgiebt, die schlechtesten irdischen Antriebe allein walten, eine Wahrheit die dem ganzen Roman sein düsteres Kolorit giebt. Dies düstere innere Kolorit steht in einem eigentümlichen Gegensatz zu dem äußeren, das notwendig in den Anfängen des Romanes noch etwas vom hellen Sonnenlicht und dem blauen Himmel von Hellas zeigt. Wie ein lyrisches Vorspiel des ganzen Romanes erklingt es zum Schluß des ersten Kapitels: „Zur Zeit unserer Geschichte wurde Epikurs Lehre noch in seinen berühmten Gärten vorgetragen, Platos Philosophie noch da erklärt, wo der Göttliche selbst sie verkündigt hatte, unter den Pappeln der Akademie; noch wandelten die Lehrjünger Zenos unter den Meisterwerken, die der Pinsel des Pamphilos und Polygnotos in demselben Säulengange schuf, der der Schule im Anfang ihren Namen gab und den wenige, aber hohe, übermenschliche Gestalten bevölkerten." — Das Nachgefühl dieser dem Untergang geweihten Herrlichkeit durchdringt die Schöpfung und läßt in dem letzten Verteidiger der alten Götter, Chrysantheus, um so mehr den besseren Mann, den edleren Träger menschlicher Gesittung erkennen, als in seine Seele das reine Licht der Christenlehre schließlich Eingang gewinnen kann, während in der nächtigen Seele des Petros und seiner Gleichgesinnten, nichts vom lebendigen Licht, nur der schwebende Rauch eines längstverloschenen wahrnehmbar ist.

Schildert der Dichter solche Zeiten, so ist es immer ein Zeichen, daß die eigenen Tage und ihr inneres Leben ihm dunkel und fragwürdig erscheinen. Auch Rydbergs nächstbedeutender Roman „Singoalla" an das erste Erscheinen der wandernden Zigeuner und die Verheerungen des schwarzen

Todes in Schweden anknüpfend, zeugt von einer entschiedenen Neigung des Dichters zum Düstern und daneben von einer feierlichen Zuversicht, daß die Tragik des Einzellebens, die den Menschen zeitweis überwältigen will, doch einem tieferen Zweck dient, in dessen Erkenntnis oder Ahnung, Erhebung und wenigstens Fassung gewinnen läßt. Die schwedische Kritik rühmt in dem phantasievollen Singoallaroman vor allem eine gewisse pantheistische Mystik und Natursymbolik, die sie in Zusammenhang mit Rydbergs religionsphilosophischen Bestrebungen setzt (Fr. Vetterlund, Fran V. Rydbergs Ungdomsperiod. Svensk Tidskrift. Upsala 1892, Seite 183). Wir möchten stärkeres Gewicht auf das wunderbar tiefe Naturgefühl und die belebende Phantasie Rydbergs legen, die selbst das anscheinend Unwirkliche, Unwahrscheinliche, das durch einzelne Episoden von „Singaolla" hindurchgeht, mit warmer Herzensoffenbarung, mit einer in verborgene Tiefen des Lebens hineinleuchtenden Erkenntnis belebt. Der episch-elegische, geheimnisvolle Grundton, der dem Roman eigentümlich ist, giebt den Gestalten und Vorgängen tiefere Bedeutung und eine Art Weihe, dieser Ton gemahnt in gewissen Stellen an den Ton von Novalis „Heinrich von Ofterdingen" oder von Tiecks dunklen Märchen und doch kann hier nicht von Anlehnung die Rede sein, sondern nur von dem Geheimnis, das ganz selbständige, weit auseinanderstehende poetische Organismen in ihren Wurzelfasern mit einander verknüpft. Wie unsere Romantiker malt auch Rydberg in seiner „Singoalla" den Hintergrund des Mittelalters nur mit wenigen Zügen und Farben, aber die wenigen versetzen voll in die Stimmung. Die Vermählung Erlands mit der Zigeunerin Singoalla, der Zweikampf des jungen Ritters mit Akim, das erste Auftreten Sorgbarns im Kloster, die Wiederbegegnung Erlands mit Singoalla in der Grotte, die Nacht, in der der wahnsinnige Ritter seinen und Singoallas Sohn tötet, sein Erwachen, seine Reue und Buße, das sanfte Erlöschen seines Lebens in der Ruhe in Gott, alles erhebt sich zu greifbarer überzeugender Deutlichkeit, obschon jede Scene und die ganze Dichtung weit über sich selbst hinausweist.

Gleich dem „Letzten Athener" behandelt Rydbergs Spätlingsroman „Der Waffenschmied", der in Schweden und zwar in der heimatlichen Jönköpingslandschaft spielt, Lebensschicksale und Geisteskämpfe einer Übergangs- und gewaltigen Gärungszeit. Das Eindringen der reformatorischen Ideen und die mächtige Rückwirkung einer neuen und im Kern doch uralten Anschauung auf die Welt — Meister Gudmunds Haus und Kreis ist ein Bild der Welt — erscheint mit so großer Mannigfaltigkeit als Meisterschaft verkörpert. Vom höchsten gedanklichen Reichtum, in Stimmungsleben und lyrischer Innerlichkeit oft ergreifend schön, läßt „der Waffenschmied" gleichwohl die schlichte epische Kraft, die dem „Letzten Athener" und „Singoalla" eigen ist, vermissen. Die einfache Erzählung und Schilderung lag dem verinnerlichten Dichter, dessen Lyrik gerade um die Zeit dieser

Schöpfung ihren mächtigsten Aufschwung nahm, ferner als in frischer Jugend.

Die beiden lyrischen Sammlungen Rydbergs fassen das Gesamtbild seines geistigen Wesens, der idealistischen Kampffreudigkeit, der tiefen Innigkeit und Gemütskraft, verklärend zusammen. Jede Anschauung, wie jedes leidenschaftliche Gefühl, die ihn durch ein wirkungsreiches Leben begleitet haben, kommen in diesen Gedichten zum formschönen Ausdruck. Sein tiefster Anteil an den Wehen und dem Leid der Zeit, die Erkenntnis, daß wir ein neues gelobtes Land nur von ferne schauen werden, zugleich aber die Gewißheit, daß selbst die dunkelsten Tage ihr eignes Licht haben, daß im Kampf wider die materialistische Verödung der Welt ein bittersüßes Glück liegt, seine leidenschaftliche Empörung gegen alle dämonischen Gewalten, die das Menschenantlitz in den Staub beugen und nicht frei zum Licht schauen lassen wollen, treten nicht rednerisch, sondern poetisch-bildlich, im mächtigen Gleichnis zu Tage. Sie werden dem Dichter zu Erlebnissen, es ist kein lehrhafter, sondern höchstens ein prophetischer Geist in diesen Gedichten. Wie ein innerstes Bekenntnis stellt sich die große Phantasie „Prometheus und Ahasverus“ (bei der, wie in andern seiner Gedichte auch, der Dichter nur teilweis im Vers, teilweis in einer gedrungenen gedankenschweren Prosa spricht) uns dar. Die ungestillte Sehnsucht nach einem Schönheitsleben, das auf anderer Grundlage als der der Antike den Einzelnen wie die Gesamtheit beglücken soll, durchdringt eine Reihe von Gedichten. Andere gewaltige Töne schlagen die „Nya Grottensången“ an, die mit ihrem edlen Zorn, ihrer Sprachpracht, ihrer dröhnenden Wucht, die Mammonspriester, die modernen Lobredner des menschenvernichtenden, markverzehrenden Millionenelends wie mit Keulenschlägen trafen. In diesen und verwandten Gedichten fühlt sich Rydberg als der Vertreter eines unwandelbaren Gefühls, das über jeden Wehe ruft, der einen Quell menschlichen Glückes verstopft, sein Pathos steigt zum erbarmungslosen Hohn gegen die Anbeter des Mammons. Der furchtbare Gesang „An den Herrn Zebaoth“ (Träl i Grottekvarnen) und die dem Nachwort angeschlossene „Festpredigt Kanslern-Mammonsprästens“ lassen, wenn wir Gedichte, wie „Psyche“ und „In der Nacht“ oder die schöne Übertragung von Goethes „Mignon“ daneben erblicken, die bei Rydbergs Tode ungedruckt auf seinem Schreibtisch gefunden wurde, die Macht, wie den Umfang seines lyrischen Ausdrucks erkennen. Die scheinbaren Widersprüche waren in Rydbergs Geiste und seiner Anschauung versöhnt und so mochte ihm sein poetischer Landsmann Graf Karl Snoilsky mit Recht nachrufen:

Wer aus Trümmern fügt das Bild zusammen
Das wir ganz gekannt und lichterhellt?
Wer vereinigt der Geschmeide Flamme
Die das Erbteil einer künftgen Welt?

Karl Graf Snoilsky.



Karl Graf Snoilsky.

Nahezu jedes Volk hat in seiner Litteratur neben den Schöpfern großer dramatischer und epischer Dichtungen ein und den anderen Lyriker aufzuweisen, in dem sich ein so mächtiges Stück des nationalen Lebens verkörpert, eine solche Fülle geheimster Regungen der Volksseele offenbart, der mit zahllosen Herzensfasern so tief in den Heimatboden hinabreicht, daß seine Dichtung, wie individuell und eigenartig sie auch unter dem rein ästhetischen Gesichtspunkt erscheinen mag, zum Eigentum aller wird. Dichter der bezeichneten Art sind volkstümlich, obschon sie diese Wirkung gar nicht gesucht, sondern ausschließlich dem innersten Zug ihrer poetischen Natur genügt haben. Es sind, im Gegensatz zu den bewußten künstlerischen Neigungen, die unbewußten Elemente ihres lyrischen Talents, die nach und nach zu Tage treten und, im Verlauf der Entwickelung stärker anwachsend, auf verwandte Elemente in der Phantasie und dem Herzen von Tausenden treffen. Unter dem Einfluß wiederholter Begegnung zwischen einem dunkeln Zuge seines poetischen Empfindens und der Stimmung seines Volkes knüpft sich ein festes Band zwischen dem lyrischen Dichter und den Massen, deren poetisches Bedürfnis von jenem einen Zuge gestillt wird. Ein Dichter, auf den dies alles zutrifft, den alle Zauber des frischen Gelingens, der Wirkung auf große Kreise umgeben, dem unerstrebt und indem er die Klänge der eignen Seele ausströmte, der höchste Poetenpreis zugefallen ist, ist der schwedische Lyriker Karl Graf Snoilsky. Er gesellt sich den lyrischen Dichtern bei, von denen ein Lied, eine poetische Ansprache, eine Ballade zur Bedeutung für das nationale Leben werden kann und mehr als einmal geworden ist. Und dies alles ohne je sich selbst und seine bewußten künstlerischen Ziele zu verleugnen, als die ihm von Haus aus die Entfaltung einer tiefen, von jeder Herrlichkeit der Welt ergriffenen Gemütsempfänglichkeit, einer reichen, rasch schauenden, rasch gestaltenden Phantasie und einer höchst individuellen Bildungskraft und Ausdrucksfähigkeit vorschwebten. Mit bewußtem Gegensatze zu dem didaktischen Grundzuge der heimatlichen Lyrik, ein wenig von der Losung „die Kunst für die Kunst“ durchdrungen, mit feinfühligem Geschmack dem stimmungsvollsten Kolorit, dem gewichtigsten und knappsten Wort zuneigend, trug Graf Snoilsky doch ein Element in sich, das ihn

davor bewahrte, jemals ein künstlicher Poet, einer der „Parnassiens“ zu werden, die nur das Wort auf der Zunge kosten und von der Gewalt der elementaren, aus verborgenen Quellen strömenden Lyrik nichts wissen. Ihm selbst unbewußt trug der jugendliche Poet Natur, Sitte, Vergangenheit und Gegenwart Schwedens, als Eindruck, Erinnerung, Sehnsucht und Mitgefühl so tief in der Seele, daß sie wieder und wieder brausend, jedes Hemmnis überwältigend, hervorbrachen. Dem prahlerischen Vaterlandsstolz fremd, der sich nur der Größe, der Siege und der Ehren des eignen Volkes freut, war der Dichter seinem Lande in dem tiefsten Heimatgefühl hingegeben, das vor allem das Leid, die Sorgen, die unstillbaren Schmerzen, die gelebt, geteilt, getragen werden müssen, wie das Erbe des Blutes, poetisch erfaßt und nährt. Nicht in enger Abgeschlossenheit, sondern mit dem frischen, hellen Blick für die Weltweite und jede Lockung des Lebens ist der Dichter, indem er sich dem elementaren Drange seines Wesens überließ, seinem Lande eng und enger verbunden worden und hat eine Stellung in der schwedischen Litteratur gewonnen, die man der Stellung Geibels in der deutschen Litteratur vergleichen möchte, wenn ein Vergleich bei der Grundverschiedenheit der poetischen Naturen, wie der heimatlichen Voraussetzungen, überhaupt zulässig wäre.

Karl Snoilsky hat sich vom Augenblicke seines ersten Auftretens bis heute nur innerhalb der Formen der Lyrik und lyrischen Epik bethätigt und bewährt. Der Lyrik freilich in dem weitesten Sinne, der neben dem unmittelbaren, ins poetische Wort quellendem Gefühl oder der dichterischen Leidenschaft und Naturanschauung, neben der Fülle der Stimmung auch der Gedankendichtung, der Bild gewordenen Betrachtung, neben dem sinnlichen Leben, dem Traum, der Ahnung, der Sehnsucht Raum giebt, der Lyrik, die die verborgene Poesie auch in den zunächst für unpoetisch geltenden Erscheinungen sucht, in der neben der Phantasie der reale Eindruck sein Recht hat und die daher ein viel weiteres Gebiet umspannt und beherrscht als das, was nach der landläufigen Vorstellung der Lyrik gehört. Das poetische Vermögen eines echten Lyrikers, wie Graf Snoilsky einer ist, kann nicht nach der Zahl seiner Bände angeschlagen werden, obschon die fünf Gedichtsammlungen, die der Dichter nach einigen vorausgegangenen, zum Teil unter dem Namen Svend Tröst veröffentlichten Jugendprodukttionen herausgab, immerhin eine gewisse poetische Fruchtbarkeit bekunden. Die Entwicklung dieses Dichters zeigt, daß auch bei ihm der männliche Realismus, das durchaus moderne Lebensgefühl, ja ein gewisser Zug zum elegischen Pessimismus, keineswegs den Drang zur Anmut, zum verklärenden Licht ausschlossen, daß er mit dem Naturalismus, der das Häßliche sucht und mit jenem Materialismus, der sich müht, mit den Vorurteilen die Seele aus dem Leibe der Menschheit zu treiben, nichts gemein hat, daß er bei der innigsten Hingabe an allgemeine Fragen, an die Zweifel und Schmerzen einer gährenden, schwer ringenden Zeit, die innerliche Beglückung tief empfindet,

die Goethe in den Worten „Trinke Mut des reinen Lebens“ allen echten Dichternaturen zugleich als Erbe und Mahnung hinterlassen hat. Auch Snoilsky ist von dem größten deutschen Dichter früh ergriffen und durchdrungen worden, wofür nicht nur seine Jugendarbeit, die schwedische Übertragung der Goethischen Balladen, sondern vor allem das Gedicht zeugt, in dem es „Vor Goethes Gartenhaus“ den nordischen Dichter wie ein Schauer der Ehrfurcht durchrieselt:

Als des Augenblickes Kinder
Wandeln heut' auch wir umher —
Uns entrafft der Tod nicht minder,
Wir sind Schatten —
Der allein hier lebt ist Er!

Der Name unseres Dichters schon allein verrät, daß sein Geschlecht nicht mit den Ynglingern in Upsala gesessen hat, sondern erst seit den Tagen des großen deutschen Krieges dem nordischen Königreich angehört. In der vierten Sammlung von Snoilskys Gedichten giebt ein farbenreiches Reiseblatt dieser Erinnerung wie den gegenwärtigen Empfindungen des Poeten lebendigen Ausdruck. Das Gedicht ist „Laibach“ überschrieben. Auf der Fahrt von Triest her hört der Dichter die geliebten Laute der italienischen Sprache verklingen, slavische Töne mahnen ihn, daß er in Krain sei, im Thale sieht er eine Stadt liegen, über der Reihe der Berge ragt ein mächtiges Schneehaupt empor, slovenische Mädchen, eine sonnengebräunte Schar, wenden auf den Wiesen umher das Heu, im Thale herrscht südländische Farbenglut, am Horizont leuchtet der Schnee. Er forscht nach dem Namen des Ortes, bei dem sich Süd und Nord begegnen, er erfährt, daß er in Laibach sei und beim Klang dieses Namens steigen Erinnerungen in ihm empor, er entsinnt sich, daß von Krain sein Name und sein Geschlecht ausgegangen sind, daß ein Flüchtling der Knechtschaft der Papisten entronnen sei und daß dessen Enkel höchstens ein Erbteil des Südens im Brand seines Blutes besitze. Nichts soll ihn dem neuen Heimatlande entreißen. Sein Dank und sein Sang klingen nach schwedischer Weise, er fühlt sich, obschon sonst frei wie die Lerche, an Schweden fest gebunden. In der That ist Graf Snoilsky der Nachkomme einer krainischen edlen Familie, die Kaiser Ferdinand I. noch als Ferdinand von Graz bei seiner Gegenreformation als standhafte Protestanten aus dem Lande trieb. Ein Ahnherr des Dichters fand Schutz unter der blaugelben Fahne, ein anderer war Bevollmächtigter der Königin Christine beim Reichstage zu Regensburg; seit zweihundertundfünfzig Jahren hängt das Wappen der Snoilskys im Stockholmer Ritterhaus; der Großvater unseres Dichters, der den schwedischen Grafentitel zuerst trug, gehörte in seiner Jugend noch dem glänzenden, geistig belebten Hofe Gustavs III. an und war ein poetischer Dilettant im Sinne jener Tage. Der Enkel (1841 geboren), der ein ganzer und der schwedischen

Litteratur bleibend angehöriger Dichter werden sollte, studierte in Upsala die Rechte und trat schon auf der Universität mit poetischen Versuchen hervor, die die Aufmerksamkeit auf sein frisches Talent lenkten, die er aber freilich wenige Jahre später als unzulänglich hinter sich ließ.

Der Dichter schied 1863 von der Universität, die ihm dreißig Jahre später, bei den großen Feierlichkeiten im September 1893, die Ehrendoktorwürde verlieh, trat in den diplomatischen Dienst seines Vaterlandes, ward zuerst Attaché bei der schwedischen Gesandtschaft in Paris, später Geschäftsträger in Kopenhagen und erster Sekretär beim Ministerium des Auswärtigen in Stockholm. Während dieser Laufbahn trat er mit der ersten großen Sammlung seiner „Gedichte" (Stockholm 1869), mit seinen „Sonetten" und der schon erwähnten Übersetzung von Goethes Balladen hervor. Die erste Sammlung erregte großes und gerechtes Aufsehen, seit dem Auftreten J. L. Runebergs war Karl Snoilsky der erste schwedische Lyriker, der ganz neue Klänge anschlug, ganz neue Bilder vor Augen stellte, überhaupt ein Dichter, der lediglich aus eigenen Mitteln schuf. 1876 entschloß sich der Dichter, ausschließlich seinen poetischen und litterarischen Bestrebungen zu leben. Nach längeren Reisen in Deutschland, Südfrankreich, Nordafrika, ließ er sich in Florenz und 1884—1890 in Dresden nieder. Im letztgenannten Jahre kehrte er dauernd nach Schweden zurück und wurde zum Oberbibliothekar der schwedischen Reichsbibliothek ernannt, deren Prachtbau sich an dem „Humlegarden" genannten Platz in Stockholm erhebt. Für seine neue Aufgabe war der Dichter nicht nur durch seine umfassende litterarische Bildung, sondern auch durch seine bibliophilen Neigungen berufen. — Noch vor seiner Rückkehr nach Schweden erschienen 1881, 1883 und 1888 die zweite bis vierte, seit dieser Rückkehr 1897 die fünfte Sammlung seiner lyrischen und lyrisch-epischen Gedichte, die das Bild des Dichters nicht nur vervollständigen, sondern recht eigentlich erst ergeben. Fehlt den „Neuen Gedichten" und den folgenden Sammlungen der dithyrambische und berauschende Überschwang der ersten Sammlung, den die Kritik mit dem Irrtum begrüßt hatte, daß hier ein schlechthin revolutionärer Poet erstehe und daß Snoilsky keinen andern Ruhm, als den der Modernität erstrebe, so überragen die vier späteren die erste durch die vollendete Anmut, die charakteristische Mannigfaltigkeit, die lebendige Anschaulichkeit, die tiefe Innigkeit der reifen Gedichte Snoilskys.

Ein schwedischer Dichter, sei er in seinem Vaterlande und dem schwedisch sprechenden Teile Finnlands noch so geliebt und allgemein gekannt, findet an den engen Grenzen seines Wirkungsgebietes eine gewisse Schranke seines Rufes. Graf Snoilsky ist hierin glücklicher gewesen, als andere Dichter seines Landes. Während seines Aufenthaltes in Florenz wurde eine größere Zahl seiner Gedichte ins Italienische und Französische übertragen. Auch in Deutschland hat er schon seit Jahren die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

Außer den zerstreut veröffentlichten Übersetzungen einzelner Gedichte, namentlich von J. P. Willatzen, Emma Klingenfeld, E. Jonas, H. Zschalig u. a. erschien 1891 eine übertragene Auswahl aus den sämtlichen lyrischen Dichtungen Graf Snoilskys von Adolf Stern, die die Teilnahme an dem Dichter auch in Deutschland erwecken half.

Nicht nur in dem liebenswürdigen Gedicht „Laibach“, sondern auch in einer ganzen Folge anderer Dichtungen seiner Sammlungen gewinnt die tiefe Heimatliebe des Dichters, seine Hingabe an Vergangenheit und Gegenwart seines nordischen Landes Gestalt und Farben. Seine „Schwedischen Bilder“, die in nahezu jedes schwedische Haus Eingang fanden und in die schwedische Schule eindrangen, sind sicher ein gutes und echtes Stück Poesie. „König Gustav der Alte“, König Erich“, „Die weiße Frau“, „Lützen“, „Kristina“ „Herrn Hans Leichenzug“, „Die Waffenbrüder“, „Erik Dahlberg“ „Heimkehr“, „Der Schloßherr“, „Der Regimentskelch“, „Junker Ulf“, „Das alte Fräulein“, „Olof Rudbek“, „Stenbocks Courier“, „Der Markt zu Vernamo“, „Ein Abend bei Frau Lenngren“ (zum hundertjährigen Jubiläum der schwedischen Akademie der Achtzehn, deren Mitglied der Dichter ist), „Der dreizehnte März“, „Svenska Sund“, zeigen sich, jedes in seiner Art, als vollendete, in sich geschlossene, bedeutende Gedichte. Beim Vergleich dieser poetischen Erzählungen und malerisch reichen Bilder miteinander wird es zunächst klar, daß Karl Snoilsky weit entfernt von allem Bänkelsängertum der Balladen- und Romanzenpoesie bleibt. Er behandelt jeden seiner Stoffe so von innen heraus, daß sich nicht nur eine eigentümliche metrische Form für die grundverschiedenen Aufgaben ergiebt, sondern auch sprachlich jeder einzelnen Dichtung ihr eigenster und gleichsam ein geschichtlicher Hauch zu teil wird. Will man die mißliche Unterscheidung zwischen malenden und tönenden Poeten festhalten, so gehört Karl Snoilsky unzweifelhaft zu den ersteren, obschon es der schwedischen Sprache am Reiz des Klanges in allen seinen Gedichten wahrlich nicht fehlt. Liegt doch ein Hauptverdienst dieses Lyrikers und lyrischen Epikers darin, in unmittelbarer Folge auf Runeberg, der in fortgesetzter Nachahmung Tegnérs konventionell gewordenen schwedischen Dichtersprache einen Strom frischen Lebens, sinnlicher Unmittelbarkeit zugeführt und den Beweis erbracht zu haben, daß diese Sprache noch in höchstem Maße künstlerisch bildungsfähig ist. Selbst ein Fremder vermag zu erkennen und zu empfinden, daß zwischen der knapp gedrängten, an eigentümlichen Wortbildungen und Wendungen reichen, die lebendigsten Anschauungen und tiefsten Stimmungen in treffenden Bildern verkörpernden Sprache dieses Dichters und der etwas verblaßten, sich in überlieferten Allgemeinheiten bewegenden poetischen Sprache anderer schwedischer Lyriker ein beträchtlicher Unterschied waltet. Die Gedrängtheit seines poetischen Stils führt zu neuen, höchst charakteristischen Sprachklängen und bildlichen Wortformen bei denen der Dichter nie willkürlich wird, sondern immer aus dem frischesten

Born schwedischer Eigenart schöpft, weder vor der stark realistischen Wiedergabe des bezeichnendsten Worts innerhalb des Verses, noch vor dem in die knappsten malenden Worte gekleideten drastischen Bilde zurückschreckt.

So reich in Anschauung, Farbe und Ton die schwedischen Bilder des Dichters sind, so erschöpfen sie keineswegs die Fülle seiner Gesichte und können, rein poetisch betrachtet, keinen Vorrang vor einer Gruppe von poetischen Erzählungen und lyrisch-epischen Dichtungen beanspruchen, die nicht schwedischen Eindrücken entstammen, wie der aus der Tiefe des Herzens melodisch erklingende, vollendet schöne „Abschiedstrunk“, wie „Der Arzt“, „Im Krankensaal“ „Schloß Tarasp“ oder die „Savonarola“ überschriebenen Dichtungen. Daß aber Snoilskys Blut jedesmal rascher wallt, wo ihn auch in der Fremde der Gedanke an die Heimat ergreift, wo ihm die Phantasie eine Anknüpfung an die Natur oder die ruhmreiche Vergangenheit Schwedens zuführt, das belegen eine ganze Reihe seiner Gedichte, unter denen man wohl dem prächtigen Phantasiestück „Eine Nacht in Augsburg“, in dem der Dichter mit der Erinnerung an Gustav Adolfs Befreier- und Siegeszug Bürgerrecht auf deutschem Boden gewinnt, den Preis zusprechen möchte.

Die langen Wanderjahre des Dichters spiegeln sich in drei Folgen seiner Gedichte mit ihrem Glanz, ihrem Leid in Bildern von höchster Anschaulichkeit und Liedern voll innigen, ergreifenden Klanges. Es hieße die wahre Natur dieses echten Lyrikers verkennen, wollte man ihn den beschreibenden Dichtern zuzählen. Die farbenleuchtendste Beschreibung dient stets einem poetischen Gedanken, künstlerisch reichster Schale entrauscht immer der frische Quell echter Empfindung. In Gedichten, wie „Göttingen“ „Edelweiß“, „Florentinerabend“, „Aphrodite und der Schleifer“, „In San Lorenzo“, „Die blaue Grotte“, „Biskrah“, „Villa Landon“ offenbart sich die Grundeigentümlichkeit Snoilskys, die jede von außen gegebene Stimmung mit einer tieferen Sehnsucht, einem Gefühl des eigenen Lebens bindet. So ganz kann sich der Dichter dieser Sehnsucht, dem Traum des Glücks und Friedens überlassen, daß er wie im „Goldvogel“, im „Traumquell“ und verwandten Gedichten gelegentlich einen Schritt in die Romantik zurückthut, doch eben nur gelegentlich, denn Snoilsky gewinnt gerade den Eindrücken unseres Lebens, die der romantischen Überlieferung absolut unpoetisch scheinen, einem Eisenbahnunfall z. B., ein so lebendig ergreifendes Stück Poesie ab, wie wir im Gedicht „Glücksprinz“, in Genrebildern, wie „Vor dem Thore“ und „Durchs Gitter“ erhalten. Der Realismus des schwedischen Dichters kehrt auch in seinen Liedern und Stimmungsbildern „Aus dem Norden“ (Norrifran) zunächst die charakteristische Aeußerlichkeit hervor, befriedigt sich aber nie mit dieser, sondern knüpft mit leidenschaftlichem oder innigem Gefühl, mit Traum und Ahnung an Naturbild oder Lebenseindruck an. Die grundverschiedenen und doch gleich schönen Gedichte „In der Papier-

fabrik von Valkiakoski", „Rättvik", „Beglückte Tage zu Sandshamm", „Gripsholm", „Neu- und Alt-Stockholm", „Skärvik" sind dafür charakteristische Proben.

Das Verhältnis des Dichters zu den tiefsten Fragen der Zeit und den harten Kämpfen, durch die die Kunst der Gegenwart hindurch muß, erscheint am innerlichsten und ergreifendsten in zwei Phantasiestücken von höchster Eigentümlichkeit und künstlerischer Vollendung „Das neue Aschenbrödel" und „Die Wanderung der Poesie" verkörpert. Beide lassen den dunklen Quell erblicken, aus dem die elegischen und tiefernsten Stimmungen hervorströmen, die in den meisten Gedichten Snoilskys denn doch vorwalten. Der Dichter ist von dem Weh irdischer Beschränkung durchdrungen, er weiß sehr wohl, warum in der Poesie der Neuzeit die glückliche Harmlosigkeit und der Traum goldener Tage nicht völlig wiederkehren wollen. In seiner „Wanderung der Poesie" schaut er, wie sich die schöne Muse der Poesie aus dem Kreise der Seligen wegschleicht, ihren Korb mit frischen Rosen füllt und einen dunklen Pfad niederwärts antritt:

Auf Treppenstufen, unter Tropfsteinbogen
Ging sie zur Höhle dunkler Not hinein,
Sie fröstelte, die Goldsandalen sogen
Beim Schritt sich fest am schlüpfrigen Gestein.

Sie kam — sie sah! Da rauschte aus dem Schweigen
Ein Röcheln wie verschlammter Strom ringsum,
Vor den Gesichtern aus des Hungers Reichen
Mit ihren welken Rosen stand sie stumm.

Dem Korb entgegen magrer Hände Strecken —
Auf Blumen fiel der Schein des Fackellichts,
Ein Hohngelächter klang der Maid zum Schrecken:
Sie bringt uns Blumen! Blumen uns! Sonst nichts!

Sie kehrte heim, bevor der Tag begonnen,
Im Ohr den Ruf, den heisern, zorngeschwellt, —
Noch rauschte droben silberhell der Bronnen,
Doch war verwandelt des Genusses Welt.

Die Seligen aus heitrer Träume Wiegen
Erwacht, begrüßten sie, die schön und licht,
Auf ihren Lippen aber will versiegen
Der Wohllautstrom und Rosen streut sie nicht.

Mit dieser Erkenntnis hängt die tiefe und zarte Teilnahme innig zusammen, die der männlich lebensfrohe, ja schönheitstrunkene Dichter allem menschlichen Leid gegenüber bewährt. Ein gewinnender Zug der Milde, der reinen Menschlichkeit geht, wie durch die älteren, so auch durch die neueren Dichtungen des schwedischen Lyrikers hindurch, aber verleitet ihn nicht zu dem Versuch durch bloße Elendsschilderung wirksam zu werden. Welche

tiefe Eigentümlichkeit Snoilsky nach der Seite milder, inniger Teilnahme an allem Menschlichen entfaltet, drücken Gedichte wie „Zu spät", „Der dienende Bruder", „In der Porzellanfabrik" aus. Daß in ihnen allen auch ein Hauch edler Resignation, von verhaltenem Weh über die Ohnmacht des Einzelnen sich offenbart, ist notwendige Folge der augenblicklichen Weltgestaltung, über die sich ein menschliches Herz und ein vornehmer Geist nicht mit poetischen Phrasen hinwegtrösten können. Selbst der Freiheitsenthusiasmus Snoilskys, der in seinen ersten Gesängen auf den Ruinen von Neros goldenem Hause laut ward und „Für Polen" das Wort nahm, erscheint im „Neuen Aschenbrödel", der sinnreichsten allegorischen Darstellung der Revolution, elegisch gedämpft. Nachdem Rokoko und sein porzellanenes Reich im Namen der goldenen Freiheit besiegt und verschwunden sind und man sich des schönen Waldkindes erinnert:

Und wie nun alles zerschlagen — mit frischem Atemzug
Riefen sie nach der Schönen, in deren Namen man schlug.
Doch ach — sie war verschwunden, indes der Kampf getost,
Ihr Name nur geblieben, ihr Name selbst ein Trost.

Wo weilt sie, deren Name die Herzen schon uns weiht?
Ach nicht in Königsschlössern und nicht im wüsten Streit —
Wo birgt der Wald, der dichte, ein holdes, träumendes Kind,
Dem Sang der Vögel lauschend und lauschend dem spielenden Wind?

Doch über all diese Wehmut erhebt den Dichter jederzeit wieder die Gewißheit, in jener festen Burg zu wohnen, die den Menschen schirmt, dem es Ernst um die Dinge ist. Naturgemäß hat sich eine Stimmung, die aus Gedichten wie „Edelweiß" wie „Flucht nach Egypten" aus dem schönen Widmungsblatt zur fünften Sammlung der Gedichte, aus dem herzbewegenden „Erinnerungsblatt für Eduard Grieg" spricht, verdichtet und ist unbewußt stärker und maßgebender geworden. Ihr rein lyrischer Grundton hindert nicht, daß der Dichter im rechten Augenblick die Flamme seines jugendlichen Feuers wieder emporschlagen fühlt. Die gewaltige Vision, mit der er 1892 den Abgeordneten zum schwedischen Reichstag, die das Land in die Gefahr, waffenlos zu werden, stellen wollten, ans Herz griff und die in ganz Schweden begeisterte Zustimmung erweckte, war einer der Granitsteine auf einem Schlachtfeld, denen Snoilsky in den schlagenden Versen „Alles am rechten Platz" ihr Recht und ihre Ehre giebt.



Alfons Daudet.



Alfons Daudet.

Die außerfranzösische und ein Teil der französischen Welt selbst sind seit Jahrzehnten darüber einig und im Klaren, daß die unwiderstehliche Anziehungskraft, die die französische Hauptstadt auf alle hervorragenden und hochstrebenden Naturen des Landes ausübt, die erbarmungslose Verödung des geistigen Lebens in der Provinz, die bis zum grotesk Komischen gesteigerte Abhängigkeit der Normal-Franzosen von Pariser Sitte und Unsitte, Geschmack und Ungeschmack, eine beklagenswerte Thatsache sei. Ein Heilmittel dafür hat noch keiner anzudeuten gewußt, und bis auf diese Stunde zeigt sich gegenüber jeder Regung provinziellen geistigen Lebens, gegenüber jedem Versuch einzelner Städte und Landschaften, auch nur die bescheidenste Selbständigkeit litterarischer oder künstlerischer Bestrebungen zu gewinnen, die reizbare Eifersucht von Paris, der Argwohn, daß der normannische oder provencalische Lokalpatriotismus eine politische Gefahr werden könnte, erwacht das Gespenst des „Föderalismus", das in der großen Revolution die jakobinischen Machthaber erschreckt und ihre blutigen Träume Nacht für Nacht blutiger gefärbt hat. Aus dem Eindruck dieser Thatsache ist denn allmählich bei uns die Vorstellung hervorgegangen, als ob die energische Zentralisation der Verwaltung, des litterarischen und künstlerischen Lebens viel tiefer in das persönliche und Familiendasein aller Franzosen hineingreife und hineinwirke, als es in Wahrheit der Fall ist, als ob die Provinz überall nur eine Kopie oder noch schlimmer eine Karrikatur von „ganz Paris" darstelle. Wenn sich neuerdings die entgegengesetzte Einsicht verbreitet, daß, wie sich Paris vom Mark der Provinzen nährt, so auch die französische Litteratur, und namentlich der allherrschende französische Roman fort und fort aus der noch immer vorhandenen Eigenart und Mannigfaltigkeit des Provinziallebens neue Stoffe, Typen und Wirkungen empfängt, so ist dies dem fast gleichzeitigen Auftreten einer Gruppe von Talenten zu verdanken, die von Alfons Daudet bis zu Fernan Fabre reichend, ersichtlich aus dem Brunnen ihrer Heimateindrücke schöpften und die Öde der unablässigen Wiederholung ganz gleichartiger Konflikte und Sittenschilderungen damit zwar nicht beseitigten, aber doch durchsetzten und ihren Darstellungen neue Wirkungen sicherten.

Der hervorragendste und für die Gruppe dieser Südfranzosen typische

Schriftsteller ist ohne Frage Alfons Daudet. Zwar hat auch der Führer und Häuptling des Naturalismus im engeren Sinne, Zola, obschon zu Paris geboren, einen Teil seiner Jugend im französischen Süden zugebracht und gewisse Wurzeln seines geistigen Daseins verlaufen in die Knabentage von Aix. Doch der Herrscher des naturalistischen Romans, der die Kunst zu einer Wissenschaft umzuwandeln trachtet, legt nur den unbewußten Antrieben des ererbten Blutes, nicht aber den unbeabsichtigten Einwirkungen der Jugenderlebnisse und der frühesten Träume entscheidende Wichtigkeit bei und an der riesigen Romanfolge, die sein Hauptwerk bildet, hat seine Kenntnis des französischen Südens, ja die Vorliebe, die er diesem angeblich bewahrt hat, einen viel zu geringen Anteil, als daß er nach dieser Richtung mit Daudet verglichen werden dürfte. Das Charakteristische für die litterarische Erscheinung Daudets hingegen bleibt es, daß beinahe alle Elemente, die seinen Schöpfungen Selbständigkeit und eine Fülle origineller Züge und Gestalten geben, mit seiner Abstammung zusammenhängen, während er anderseits die Eindrücke und Erinnerungen der engeren Heimat nicht mehr naiv und unmittelbar, sondern, mit geringfügigen Ausnahmen, nur in dem Lichte darzustellen vermag, in dem sie dem gewordenen Pariser erscheinen. Die dämonische Kraft, mit der die französische Hauptstadt die einzelnen Talente in ihre Strömungen, Wirbel und Untiefen zieht, den französischen Dingen ihren Stempel aufprägt, hat kein anderer lebendiger, vielseitiger und farbenreicher dargestellt, als der Verfasser des „Nabob“ und „Numa Roumestan“, hat auch vielleicht kein anderer in gleicher Stärke am eigenen Leibe erfahren, als eben Daudet. Wie ein Vorspiel zum ganzen Verlauf seines Schriftstellerlebens wirkt die Schilderung, die Daudet selbst in seinem Buche „Dreißig Jahre in Paris“ vom ersten Eintritt des jungen Burschen von Nimes in den Zauberkreis von Paris gab.

Diese Schilderung seines ärmlichen Einzugs und der ersten Eindrücke von Paris erinnert lebhaft an die verwandten Schilderungen J. J. Rousseaus, Alexander Dumas des Älteren und vieler anderen, die gleich Daudet, arm an Beutel und reich an Hoffnungen, das Pflaster der Weltstadt an der Seine zuerst betraten. Für den Schriftsteller, wie für seine Leser liegt ein unsäglicher Reiz in den Schilderungen so dürftiger Anfänge, die von einem glücklich erreichten Ziele aus entworfen werden. Denn die Tausende, die ähnlich arm und hoffnungsreich anfangen, aber vor einem rühmlichen oder auch nur leidlichen Ziel, in den Wirbeln der Großstadt untergehen, hinterlassen keine bleibenden Erinnerungen, die Selbstbiographie eines völlig Gescheiterten wird kaum geschrieben werden, und insofern mischt sich in den Eindruck, den Bücher, wie die „Dreißig Jahre“ Daudets hinterlassen, immer ein Element der Täuschung. Indem man sich des Talentes erfreut, das sich mannhaft aus Dunkelheit und Dürftigkeit zu Ehren emporgekämpft hat, vergißt man leicht, welchen Anteil das Glück auch hieran gehabt hat.

Daudet kam im Jahre 1857, in der Glanzzeit des zweiten Kaiserreiches, dessen leitenden und maßgebenden Persönlichkeiten er als Sekretär des Herzogs von Morny nahe rückte, nach Paris. Er sah sich bald nach der Veröffentlichung seiner Jugendgedichte und des Erstlingsromanes „Der kleine Dingsda" in den Kreis der jüngeren Schriftsteller versetzt, von denen Gesellschaft, Presse und Buchhandel von Paris ein günstiges Vorurteil hegen und die Möglichkeit eines künftigen großen Erfolges voraussetzen. Der junge französische Schriftsteller — obgleich sich auch in Frankreich die Litteraturzustände seit den vierziger und fünfziger Jahren wesentlich verschlechtert haben — hat vor dem deutschen noch immer etwas voraus. Die Begriffe von Geist, Talent, Phantasie und Gestaltungskraft sind in Paris natürlich genau so verschieden und schwankend, wie in Berlin oder München. Aber eines steht wenigstens bis zu einem gewissen Punkte fest: der Begriff des Stils, der Respekt vor der Beherrschung der Sprache, ein sicheres Gefühl dafür, ob litterarische Erstlingsversuche aus ernster litterarischer Arbeit hervorgegangen oder klägliche Pfuscherei sind. Und die verhältnismäßige Allgemeinheit dieser Art von Erkenntnis und Urteil kommt den wirklichen Talenten mehr oder minder zu Hilfe. Auch Daudet hat dies erfahren, und gerade seine frühesten Werke, die bis zu den Romanen „Fromont und Risler" und „Jack" wenig oder nichts mit der modischen Ehebruchslitteratur des zweiten Kaiserreiches zu thun hatten, sind um der Vorzüge ihres Stiles willen dennoch beachtet, gelesen, anerkannt worden. Gegenüber unseren deutschen Zuständen, in denen Publikum und Zeitungskritik die kläglichste Stümperhaftigkeit gelten lassen, während die Ausschließlichen auch den talentvollsten und vorzüglichsten Jünger der Litteratur mit der Wahrheit zu Boden schlagen, daß er weder ein Shakespeare, noch ein Goethe sei, muß der bezeichnete Vorteil hoch angeschlagen werden. Wir wissen nicht genau, ob es auch heute noch so günstig um die talentvollen litterarischen Anfänger steht, wie in Daudets Jugendzeit. Jedenfalls leuchtet aus gewissen Abschnitten seiner „Dreißig Jahre in Paris" und aus der Geschichte seiner frühesten Werke hervor, daß die rasche Empfänglichkeit für wahres litterarisches Verdienst, die den Franzosen unter dem zweiten Kaiserreiche zwar schon minder als unter der Restauration und der Julimonarchie, aber doch noch eigen war, auch Daudet in entscheidender Weise zu gute kam.

Ließen die Romane des Schriftstellers den leisesten Zweifel darüber, daß er früh von dem eigentümlichen Fieber und dem leidenschaftlichen Wirbel des Pariser Lebens ergriffen worden ist und bald genug zu denen gehört hat, die außerhalb des Wirbels nicht leben konnten, so bestätigen es die persönlichen Erinnerungen ganz ausdrücklich. Zwar scheint Daudet einsichtig genug, um zu wissen, daß seine früherlangte Kenntnis von „ganz Paris" zunächst doch nur das kleine Stück von Paris zwischen dem Gymnasetheater und der Oper, zwischen Notre Dame de Lorette und der Börse umfaßt,

das sich einbildet, allein vorhanden zu sein: Börsenspekulanten, Schauspieler und Journalisten und die lebhafte geschäftige Menge der guten „Boulevardiers", die gar nichts thun. Da diese anspruchsvolle besondere Welt innerhalb der französischen Welt nur allzuviel bedeutet, so ist es nicht erstaunlich, daß ein junger ehrgeiziger Schriftsteller, der einen guten Teil südfranzösischer Lebensglut und Lebenslust in sich trug, von dieser engen unwiderstehlich bezaubernden Welt zunächst berauscht war und sie für die Welt schlechthin hielt. Seltsamer ist die Wahrnehmung, daß Daudet auch späterhin, so ernste Naturstudien er gemacht hat, den Kreis seiner Kenntnis der Menschen und Zustände von Paris nicht wesentlich erweitert und vertieft hat und daß, wenn er da und dort den bezeichneten Zauberkreis durchbrach, er sich doch alsbald wieder gewaltsam in ihn zurückgezogen fühlte.

Die große Welt des Scheines, des Glanzes, des Ehrgeizes und Erfolgs, der Halbwelt, des Reichtumes und Genusses, denen allen der jugendliche Schriftsteller als Sekretär eines Granden des zweiten Kaiserreiches des Herzogs von Morny (der Herzog von Mora im „Nabob") früh nahe trat, verlor niemals ihre unwiderstehliche Anziehungskraft für ihn. Keiner hat diese Welt mit so erbarmungsloser Satire, mit so höhnischer wie schmerzlicher Erkenntnis ihres Unwertes geschildert, keiner ihren Helden die Maske, und ihren Statisten die bunten Lappen so keck hinweggerissen, als Daudet. Und doch stand er selbst niemals frei über dieser Welt, doch vermochte er nur wenige Gestalten lebendig zu verkörpern und zu beseelen, die sich innerlich wahrhaft über diese Welt erheben. Daudets litterarisches Glaubensbekenntnis ist nach seiner eigenen Aussage die vollständige Unabhängigkeit des Schriftstellers. „Deshalb habe ich mich mein ganzes Leben lang gegen die drei klassischen Traditionen der französischen Litteratur empört, das heißt die Akademie, das Théâtre français und die Revue des deux Mondes." Von der Empörung jedoch, die allein helfen könnte, der Empörung gegen „ganz Paris" ist nichts bei dem großen Romanschriftsteller zu spüren, obschon er der südfranzösischen Heimat den einzigen tiefreichenden Gegensatz verdankte, der zahlreiche Episoden seiner Romane belebt. So oft dieser Gegensatz hervortritt und Daudet die Südländer darstellt, die wie Elysée Meraut in den „Königen im Exil", oder wie die Mutter des armen Jansoulet im „Nabob" niemals in Paris heimisch werden, scheint es, als ob ein verwandter Hang und Drang in ihm selbst erwachte. Aber im ganzen ist auch er durch die Atmosphäre, den geistigen Hauch, den Jargon von Paris beherrscht, läßt sich Auffassungen und Beurteilungen der Menschen und Zustände viel häufiger vom Boulevardvorurteil diktieren, als er selbst glaubt, und ist in letzter Instanz viel weniger selbständig und unabhängig, als er erstrebt.

Die humoristische, satirische und ironische Wiederspiegelung seiner Heimateindrücke verhalf Daudet zu der Reihe von Phantasiestücken, in deren Mittelpunkt die prächtige Gestalt des Herrn Tartarin von Tarascon steht,

unter den zahllosen Gascognerfiguren der französischen Litteratur eine der lächerlichsten und zugleich der gewinnendsten und liebenswürdigsten. Ein Vetter des unsterblichen Junkers aus der Mancha teilt Tartarin mit Don Quixote den vollen Glauben an sich selbst und erfreut sich, weil er nur eine Steigerung des südfranzösischen Wesens ist, in seinen Umgebungen und unter seinen Landsleuten stärkerer Wirkungen, als der Ritter von der traurigen Gestalt. Tartarin ist der Typus der seltsamen, abenteuerlichen, phantastischen, ruhmredigen, sich selbst wie andere unablässig täuschenden Sinnesart, die im Süden bewundert wird, er ist der König und Tonangeber seiner Stadt und gilt, ohne daß er selbst weiß warum, für einen Helden, er wird um seiner Unerschrockenheit, um seines Charakters und seiner Talente willen bewundert. „Wenn er an Sonntagabenden von der Jagd heimkehrt, die durchlöcherte Mütze auf dem Gewehrlauf tragend" (die Sonntagsjäger von Tarascon schießen in Ermangelung jeglichen Wildes nach ihren Jagdmützen), verbeugten sich die auf den Rhonequais herumlungernden Lastträger mit tiefstem Respekt. Dabei blickten sie auf die eigenen Oberarme und auf deren mächtige Wölbungen und riesenhafte Muskeln, dann aber warfen sie einen Seitenblick auf Tartarin und flüsterten einander voll Bewunderung zu: „Wißt ihr, der dort ist aber stark. Er hat doppelte Muskeln. Doppelte Muskeln, man denke nur! Wahrhaftig, darauf versteht man sich eben nur in Tarascon." Tartarin ist in der Zeit, was sein Haus und sein Garten im Raume sind. „Wenn man sein Haus betrat — Himmelelement! — was gab's da zu sehen. Vom Keller bis zum Boden hatte das ganze Gebäude etwas Großes, Mächtiges, Heroisches — sogar der Garten war davon angehaucht. Solch einen Garten, wie der Tartarinsche, giebt's überhaupt nicht zum zweitenmal im ganzen Erdenkreis." Aus dieser Anlage des Tartarin- und des Tarascondcharakters geht sofort hervor, daß der Stoff ein unerschöpflicher ist, denn der Held kann mit allem, was er unternimmt, was ihm gelingt und mißlingt, jederzeit nur in der Bewunderung seiner Mitbürger steigen, das Gebiet der Möglichkeiten aber, das vor ihm liegt, ist unermeßlich. Dazu vergißt Daudet nicht, ihm den echten Lebenshauch des französischen Provinzialen: die feste Anhänglichkeit an die gewohnten Verhältnisse und den Sinn zu leihen, dem nur wohl in der Enge seiner Heimatstadt ist und dem eigentlich sein Haus und der Klub mit dem Kommandanten Bravida über alle Wunder der Fremde gehen. Als er schließlich nach all seinen afrikanischen Abenteuern vom Minaret in Algier herabruft: „Allah il Allah! Mahomed ist ein alter Hanswurst. Der Orient, der Koran, die Löwen, die Moresken — sie sind alle zusammen keinen Pfifferling wert! Es giebt hier gar keine Türken, es giebt nur Schwindler! Es lebe Tarascon!" ist es ihm bitterer Ernst damit und es ist die Stimmung, in der er von allen seinen Fahrten nach der Vaterstadt zurückkehrt. Aber da er unter dem Einfluß der südländischen Sonne steht, „der schönen Sonne, die auch den Harm-

losesten und Gutmütigsten zum Lügner macht," und da er das Staunen seiner Mitbürger unablässig aufs neue erregen muß, so treibt es ihn immer wieder aus dem Paradies, in dem es mollig, traulich, warm und bequem ist, hinaus, und nachdem er Ruhm als Löwenjäger in der Sahara erlangt, muß er nach den Edelweißkränzen des Alpenbesteigers trachten, dem keine Spitze hoch und kein Gletscher eisig genug ist. Die frischeste Wirkung dieser glücklichen Gestalt haftet natürlich an ihren ersten Abenteuern, den Löwenjagden und den damit verbundenen algerischen Erlebnissen des Helden. „Tartarin in den Alpen" enthält zwar eine Reihe höchst komischer Scenen und ein Feuerwerk witziger Einfälle, erreicht aber die volle Frische des ersten Einfalles nicht wieder. Wenn Daudet selbst meint, daß sein Tartarin Don Quixote und Sancho Pansa in einer Person sei, so mischt sich für uns Deutsche noch etwas von unserem Landsmann, dem Freiherrn von Münchhausen, zu der Figur hinzu. Die Tartaringeschichten sind auch die einzigen, in denen Daudets Blick von der alles beherrschenden Hauptstadt abgewandt bleibt.

Der große Erfolg, den Paris allein entscheidet, kam für den jungen Schriftsteller trotz alles Beifalls, dessen sich „Der kleine Dingsda, Geschichte eines Kindes", der Roman „Robert Helmont, Tagebuch eines Einsamen", auch die „Contes du lundi" erfreuten, erst mit dem Roman „Fromont und Risler" (Fromont jeune et Risler ainé) einem Buche, das die Ehebruchspoesie des zweiten Kaiserreiches zugleich fortsetzte und sie vernichtete, insofern die gleichen Verhältnisse, die die Vorgänger Daudets (immer G. Flaubert ausgenommen) mit lachenden Mienen behandelt und gleichsam einladend dargestellt hatten, hier mit schwerem wuchtigen Ernst, in ihrer Furchtbarkeit und zerrüttenden Wirkung erfaßt waren. Die Geschichte eines großen Pariser Fabrikantenhauses, das in seiner Lebenshaltung, seinen Aufgaben außerhalb des Kreises steht, in dem man Genuß um jeden Preis sucht, aber in verhängnisvoller Weise in diesen Kreis hineingezogen wird, gesellte Daudet zu den Beherrschern des französischen Parnasses. Nicht der akademische Preis, den es erhielt, und nicht die ungeheure Auflagenzahl, mit der seine Beliebtheit bekundet wurde, sondern die ganz außerordentliche Stärke der Beobachtung, die Enthüllung, daß die Krankheit, die am Mark der bevorrechteten Bevölkerungsklassen zehrt, nun auch längst in andere französische Lebenssphären eingedrungen sei, gaben dem Roman seine Bedeutung. Dazu entfaltete Daudet in „Fromont und Risler" zum erstenmal den besonderen Reiz einer Erzählungskunst, die zwischen einer rein objektiven Wiederspiegelung des Angeschauten und Erlebten und dem subjektiven Ton schwebt, der sich persönlichen Anteil, persönliches Dreinsprechen, den Hinweis auf Dinge erlaubt, die außerhalb des Kunstwerks liegen. Die Beimischung satirischer Elemente, die späterhin eine so starke wurde, ist in diesem Roman noch eine sehr geringfügige; der Dichter stand hier nicht kühl

über den Verhängnissen und Katastrophen, die er vorführte, sondern war offenbar in tiefere Mitleidenschaft gezogen, als in irgend einer seiner späteren Erfindungen. „Fromont und Risler" gab zugleich das erste Zeugnis, wie sehr der Südländer mit dem Boden von Paris vertraut geworden war. Was die späteren Romane im einzelnen ausführten, erschien hier in einem merkwürdig gedrängten Gesamtbild, etwas von allem, was in „Jack" und im „Nabob", in den „Königen im Exil", in der „Sappho" und im „Unsterblichen" zur Erscheinung kommt, ist in „Fromont und Risler" im Keim enthalten, die schwüle Atmosphäre der schnödesten Geheimnisse der Weltstadt fließt wie ein giftiger Brodem in Häuser und Existenzen hinein, die die reinste Luft zu atmen wähnen; die Grundstimmung einer Gesellschaft, die an nichts mehr als an das Gold und auch an das Gold nur insoweit glaubt, als es der Schlüssel zu jedem schrankenlosen Genuß ist, eine Grundstimmung, die seit Balzac die französischen Lebensdarsteller bewußt und wider Willen immer neu erfaßt, breitet sich vor unseren Augen über die dargestellten Menschen aus. Obschon der Ästhetiker Daudet in der Hauptsache den Roman noch völlig als eine Phantasieschöpfung des Dichters, des Erzählers betrachtet, für die alle Lebenskenntnis und alle socialen Studien nur Unterstützungsmittel sind, so ist leicht zu sehen, daß die Idee eines Romans, der nicht mehr eine Form der Poesie, sondern der Ersatz der Poesie selbst sein sollte, ihre Schatten in „Fromont und Risler" vorauswarf, gewisse Episoden hätten schließlich auch die Fanatiker der äußersten Wirklichkeitsdarstellung als demonstrierende Experimente gelten lassen müssen. In der reichen Zahl ausgeführter und vertiefter Charaktere, die die Handlung dieser erzählten Familientragödie tragen, hat Daudet den alten Elsässer Risler mit besonderer Vorliebe behandelt und im tragischen Ende dieser Gestalt beinahe erbarmungslos die letzte Frucht der Aussaat von schnödem Sinnenrausch und Untreue dargestellt, die im Verlauf des Romanes von der verderblichen Sidonie ausgestreut worden ist. Die Pariser Sittenbilder des Daudetschen Romanes galten zur Zeit der Vollendung von „Fromont und Risler" als ein äußerstes an Kühnheit, die rücksichtslose Alltagsschilderung der Skizzen Rétif de la Bretonnes und die Schärfe der Juvenalischen Satire schien in ihr vereinigt, man mußte bald erfahren, daß Daudet diese Kühnheit in eigenen Werken weit hinter sich lassen und von anderen, denen er allzuzahm deuchte, weit überboten werden sollte. Dennoch hat nach unserem Empfinden Daudet in „Fromont und Risler" sein bestes und bleibendstes Werk geschaffen. Ein Weltbild kann ja auch dieser preisgekrönte Roman nicht heißen, aber ein Stück Welt von umfassenderer Bedeutung und größerer Allgemeingültigkeit, als die weiteren Pariser Episoden seiner Romane. Und der improvisatorische Zug, der sich, neben starker Berechnung und allzubewußter Steigerung, in Daudets Kunst geltend macht, bewirkte hier noch eine beflügelte Leichtigkeit, einen Reiz der Eindringlichkeit, der in den späteren Schöpfungen nicht völlig

fehlt, aber in „Fromont und Risler“ am stärksten und lebhaftesten wirkt. Es mag sein, daß Daudet, wie er versichert, alle seine Romane dreimal schreibt, und daß hierin kein Unterschied zwischen „Fromont und Risler“ und dem „Unsterblichen“ waltet. Aber dann hat eben seine frühere Improvisation eine viel größere Frische und Fülle gezeigt, als die spätere, und die vervollkommende Nacharbeit, deren er sich rühmt, anstatt die Rundung der Gesichter und den Glanz der Farben zu erhöhen, alle Furchen und Falten vertieft, über das Ganze einen graueren Ton geworfen.

Dieser Gesamteindruck ergiebt sich schon beim Roman „Jack“, der unendlich traurigen Geschichte des vaterlosen Sohnes einer der Damen der Pariser Halbwelt, in der gleichfalls noch das satirische Element bescheiden gegen den gefühlsanteilnehmenden Ernst zurücktritt. Mitten in der Schilderung der Wiedergabe hundert häßlicher Einzelheiten aus Gesellschaftsschichten von zweifelhafter Berechtigung, lebt dennoch ein lyrisch-elegischer Hauch, der uns mit warmem Anteil an Erfindungen und inneren Vorgängen erfüllt, die im Grunde nur peinlich sind. Die eigentümliche Meisterschaft Daudets, in einer Scene das ganze Grund- oder Leitmotiv seiner Schöpfung voraufklingen zu lassen, bewährt sich im Eingang zu „Jack“ in der realistischen und doch symbolischen Scene, in der Madame den Versuch macht, ihren Knaben in einer berühmten und wohlgeordneten Jesuitenerziehungsanstalt unterzubringen. Wie mit einem Blitz erhellt der Pater, als er die völlige Trennung von Mutter und Sohn fordert, die Situation und das künftige Geschick Jacks. Auch in diesem Roman ist wie in „Fromont und Risler“ die Geschichte des Helden, die poetische Erfindung noch durchaus die Hauptsache, die Sittenschilderung ergiebt sich aus der Lebensgeschichte Jacks gleichsam nebenher.

In entscheidender Weise verband Daudet im Romane „Der Nabob“ die Erzählung der Abenteuer und Schicksale des Helden, der diesmal ein in Tunis zu Millionenreichtümern gelangter Südfranzose Bernard Jansoulet war, mit einer so scharfen als weit ausgedehnten Spiegelung des Pariser Lebens in der letzten Zeit des Kaiserreichs. Die Bewunderung für die Herrlichkeiten der kaiserlichen Stadt, an denen der Anfänger sich berauscht hatte, war jetzt dem Ekel, der unbedingten Verurteilung von neunundneunzig Hunderteln all dieser Herrlichkeit gewichen. Mit dem „Nabob“ begann die Reihe der Daudetschen Romane, in denen der Satiriker nicht nur Typen und Sitten des Lebens von ganz Paris mit immer schärferer Treue und immer wachsender Geringschätzung der Erscheinungen, sondern auch Porträts aus der Pariser Gesellschaft gab. Waren nicht alle so unmittelbar zu erkennen, wie das seines früheren Gönners, des Herzogs von Mora, so eröffnete Daudet mit den nicht minder deutlich gezeichneten, aber minder berühmten Gestalten seiner Romane der geschäftigen Deutungslust ein breites Feld, auf dem sich der Klatsch und die Sucht nach Enthüllungen tummeln

mochten. Wie eine Parodie seiner eigenen jugendlichen leidenschaftlichen Sehnsucht, erscheint im Eingang des genannten Romanes das kindliche Vergnügen und noch kindlichere Vertrauen, mit dem sich der Nabob, der nach einer harten Jugend mit großen Reichtümern, mit dem „Gras, das nachwächst, wenn man auch mäht“, nach Frankreich zurückgekehrt ist, in den Strudel von Paris wirft. Er kennt die, die er seine Freunde nennt, kaum seit gestern, und das nur, weil er ihnen Geld geliehen hat. „Ja, ja, ich kann ein Lied davon singen, vom Elend“, ruft Jansoulet seinen neuen Tafelgenossen zu. „Ja wohl, meine lieben Freunde, mit dreißig Jahren — und ich bin immer noch keine fünfzig — war ich noch der gleiche Hungerleider, ohne einen Heller, ohne Zukunft, mit der armen Mutter auf dem Gewissen, die mittlerweile Witwe geworden war und in ihrer Bretterbude da drunten langsam verkümmerte vor Not, während ich ihr doch nichts geben konnte.“ Er erzählt freudestrahlend, daß er und sein früherer Kamerad und jetziger Todfeind Hemerlingue auf den Einfall gerieten, auf und davon zu gehen und ihr Fortkommen drüben im Orient zu suchen, weil sie das Abendland so roh zurückstieß. „Wir machten es wie die Matrosen, wenn sie nicht wissen, in welcher Kneipe sie ihre Löhnung durchbringen wollen; da heftet man nämlich ein Stück Papier an seinen Hut, bringt diesen an seinem Stocke zum Drehen und wenn er wieder stillsteht, folgt man der Richtung des Papieres. Für uns deutete der Magnet auf Tunis. Acht Tage darauf stieg ich mit einem halben Louisd'or in der Tasche ans Land und jüngst kam ich zurück mit fünfundzwanzig Millionen.“

Auf diesen Mann stürzt sich halb Paris mit grimmiger, schamloser Beutegier; für die wenigen, die, wie der Herzog von Mora, nichts von ihm wollen, ist er die große Sensation des Augenblickes. Preisgegeben, hilflos und dabei in seiner plump prahlerischen und plump gutmütigen Weise immer hilfsbereit, wird er ausgebeutet, geplündert, in Schwindelunternehmungen verstrickt, von Hand zu Hand gegeben. Im Verhältnis zum Nabob tritt der innerste Kern einer egoistisch verdorbenen Gesellschaft zu Tage, deren einziger Gott jeder Genuß ist, den man für Gold kaufen kann. Der Nabob ist ihr im Grunde nur eine lächerliche Figur, der einzige Grund, warum man ihn in der Gesellschaft der Auserwählten duldet und sich in der Halbwelt um ihn reißt, ist sein kolossaler Reichtum, der ihm freilich von vornherein unter den Händen zusammenschmilzt. Die Pariser Erlebnisse Jansoulets, die den armen Emporkömmling einem schmählichen Sturz entgegenführen, an dem zuletzt seine ehrenhafte Familiengesinnung, seine Liebe für einen verkommenen Bruder so vielen Anteil haben, als seine anfängliche, leichtgläubige Unbesonnenheit, geben Daudet Gelegenheit, lange Züge von Pariser Scheingrößen jeder Art am Auge des Lesers vorüberzuführen. Vom gefeierten Modearzt, dessen berüchtigte Pillen den ausgebrannten und halbgelähmten Lebemenschen für einen Tag Kraft und

Beweglichkeit zurückgeben, bis zum Portier der bankerotten Territorialkasse, vom Marquis von Monpavon, der in der Hülle des vornehmen Mannes die Dreckseele des Gauners birgt, bis zum diebischen Kammerdiener, von der gefeierten Bildhauerin, der Tochter eines großen Künstlers, die mit all ihrem Talent und all ihrem Widerstand dem Geschick nicht entrinnt, Maitresse des Herzogs von Mora zu werden, bis zu der Komödiantin, die für jedermann als Courtisane gilt, vom bankerotten Theaterdirektor, der um Aushilfen und Rettungen nie verlegen ist, bis zum Revolverjournalisten, der als bezahlter Liebhaber einer alten Exkönigin sich so gut oder so schlecht verkauft, wie als Herausgeber der „Verité financière“, welch eine Galerie von innerlich hohlen herabgleitenden Existenzen, welch eine Anzahl von Typen eines Scheinlebens und einer Scheinbedeutung! Wo wir hinblicken, nichts als schlecht verhüllte Lüge, gleißende Größe, „nichts als Runzeln, Falten, verzerrte Züge und Grimassen, Folge der Überanstrengungen, der Ruhelosigkeit, der nervösen und fieberhaften Stimmungen.“ Im ganzen hat die Schilderung nichts oder wenig von eigentlicher Karrikatur, aus der Wahrheit der Bestandteile, die man kennt, darf man auf die Wahrheit derer, die man nicht kennt, wohl schließen. Inmitten all dieses Getümmels, dieser wilden Jagd, bei der die Jäger selbst die Gehetzten sind, spürt man ein beständiges Schwanken in der Stimmung des Dichters, die von der unmittelbarsten Teilnahme, ja vom Mitleid zum ausgesprochenen Ekel hinüber wechselt. Die Methode der Vorführung seiner Gruppen und Gestalten ist zumeist die, daß die Personen und Zustände zuerst in dem Lichte vor uns auftauchen, in dem sie dem Urteil von ganz Paris erscheinen, um allmählich in ihr wahres Licht zu rücken. Nach Umständen freilich läßt Daudet gewisse zur Gestalt gehörige Momente bis zum letzten Augenblick unenthüllt, erst nachdem wir uns von der heuchlerischen Respektabilität des Dr. Jenkins längst achselzuckend abgekehrt haben, fällt ein grelles Schlaglicht auf diesen Charakter, als er Felicia Ruys auf ihrer Flucht vor Paris und vor sich selbst, an der Riviera ereilt und dem Mädchen, die ihm ins Gesicht geschleudert hat, daß sie in ihm nur den Schurken sehe, der aus jeder Falte seiner Vermummung herauslügt, wehmütig zu bedenken giebt, daß man nicht scheinheilig geboren, sondern vom Druck des Lebens zur Heuchelei getrieben werde, wenn man gegen widrigen Wind vorwärtskommen wolle. Die Lebensgeschichte, die er ihr dann erzählt, mag wieder eine Lüge, aber sie kann und soll vielleicht in diesem Augenblick eine grausame Wahrheit sein. Jedenfalls kommt sie zu spät und steht ungefähr auf einer Höhe mit der Tugendanwandlung des Premierepublikums in der ersten Aufführung von André Marannes „Revolte“ am Schluß des ganzen Romanes.

Indem Daudet den Schein bis in seine letzten Schlupfwinkel verfolgt und seine Satire selbst die seelisch-sinnliche Erfrischung geißelt, die sich Paris zufällig einmal von einem wahren Dichterwerke bieten läßt, bleibt seine

Darstellung sich selbst getreu. Was auch an Schmach und Laster, Eitelkeit und Lüge im „Nabob" zusammendrängt sein mag, der Verfasser läßt uns fühlen, daß alles nur Bruchteil einer Welt sei, die zu schildern keine Farben brennend und lodernd, aber auch keine dunkel und abschreckend cynisch genug sind. Das Schicksal, das Monpavon den duftigen Liebesbriefen Felicias an den Herzog von Mora im Wasserklosett des Palais Mora bereitet, ist symbolisch für das Ende aller Scheinherrlichkeit, die sich im Licht der Pariser Sonne und des Pariser Gases spreizt.

Seinem Bedüfnis, auch die andere Seite des Lebens darzustellen, genügt Daudet im „Nabob" mit einer ganzen Gruppe wackerer, edelmütiger, anziehender Gestalten: der arme Papa Joyeuse mit seinen reizenden Töchtern, der brave Paul de Gery, der Photograph und künftige berühmte Dichter André Maranne, der vermeintliche Stiefsohn des Doktor Jenkins, stellen die Vertreter einer idealeren, pflichttreueren Lebensanschauung dar. Schade nur, daß sie des Hauches der Wirklichkeit, der überzeugenden Kraft entbehren, tadellose Mustergestalten ohne Blut und Seele sind. Ein einziger Charakter erhebt sich wahrhaft und königlich gegen und über die Scheinwelt, die arme alte Mutter Bernard Jansoulets, die Bäuerin aus dem Rhonethal, unabhängig und stolz, frei von duckmäuseriger Liebedienerei und auch zu einfach, um durch den Reichtum aufgeblasen zu werden. Diese Frau, die das fürstlich prächtige Schloß Saint Romans de Bellaigue für ihren Sohn eifrig und streng gewissenhaft verwaltet, die alle einfachen Gewohnheiten ihrer Armut, bis auf ihr Frühstück von gesottenen Kastanien, beibehalten hat, erscheint als die einzige, die, weil sie nichts in dieser Pariser Welt zu suchen hat und lediglich den geliebten Sohn aus ihr befreien möchte, wahrhaft unabhängig fühlt und in ihrer überzeugenden Schlichtheit die Fähigkeit Daudets, andere idealistische als Schattengestalten zu schaffen, belegt.

Der satirische Grundton herber Verurteilung einer gewissen Pariser Wirklichkeit, den der Schriftsteller im „Nabob" angeschlagen hat, klingt in dem eigentümlichen Romane „Die Könige im Exil" am mächtigsten nach. Die Neigung zum Porträt mußte sich hier innerhalb gewisser Schranken halten. Daudet sah die Anziehungskraft, die das schimmernde, helle, lebensfröhliche Paris auch nach dem Sturze des Kaiserreiches für gestürzte Herrscherfamilien und einzelne Glieder fürstlicher Familien hatte, er mochte Zeuge verhängnisvoller Selbstentwürdigungen und häßlicher Konflikte zwischen fürstlicher Würde und fürstlicher Leidenschaft geworden sein. Die Phantasie that das Übrige und zeigte ihm exilierte Geschlechter, die in der Verbannung, in dem Zauber, mit dem die französische Hauptstadt sie lind, schmeichelnd, anschmiegend umgiebt, sich erniedrigen, wegwerfen, dem republikanischen Paris das Schauspiel unfürstlicher Vergnügungs- und Vergeudungssucht geben. Er sah zu gleicher Zeit ganze Lebenskreise, zweifelhafte Existenzen der ungeheueren Weltstadt, die von der Ausbeutung dieser Schwächen und Armseligkeiten

lebten, und seine Satire traf natürlich nicht bloß die Könige und Prinzen, die an der Seine verlottern, sondern alle, die den Gewinn dieser Verlotterung einheimsen. Daß König Christian von Illyrien, der die Zeit seines Exils so angenehm als möglich verbringt, Mitglied der vornehmen Klubs, vielbegehrter Gast der aristokratischen Salons, auf alle Lustbarkeiten erpicht ist, dessen Gesicht zu den stadtbekannten Typen des „ganz Paris" gehört, bei ersten Vorstellungen in den vornehmsten Logen, bei der flotten Rückkehr vom Wettrennen neben der verwegenen Frisur einer in der Mode befindlichen Schauspielerin, oder neben den abgelebten Zügen eines entarteten Kronprinzen erscheint, der sich in Erwartung seiner dereinstigen Thronbesteigung in den Pariser Kaffeehäusern umhertreibt, gab ihm Anlaß und Vorwand, wiederum eine Galerie von Parisern und Pariserinnen aufzustellen, deren Porträts und Halbporträts mehr oder minder rasch erkannt wurden. Die satirische Wirkung der „Könige im Exil" übertrifft durchaus die anteilerweckende. Es ist ebensowenig möglich sich für das Herabgleiten der fürstlichen Familien in den Schlamm der gemeinsten Pariser Wirklichkeit, in die Regionen des Tom Levis, seiner Sephora und ihres würdigen Vaters zu erwärmen, als für den Schlamm selbst, dessen einzelne Rinnen und grünliche Blasen Daudet mit glänzender Sicherheit vor uns hinzaubert. Eine neue Galerie von Menschen, in denen Genußgier und Thoreneitelkeit jede gesündere Regung überwuchert und erstickt hat, müssen wir auch hier durchwandern, und es sind Meisterfiguren darunter, wie die Prinzessin Colette von Rosen, die Nichte des dicken Weinhändlers Sauvadon, der Herzog von Rosen, in dem sich unbesieglicher Geiz und noch unbesieglichere Loyalität paaren, Prinz Herbert Rosen mit dem Pferdekopf, und Prinz Hühnerschwanz, dazu die Reihe der Existenzen aus der Halb- und Viertelswelt, eine tolle, wirbelnde Welt, von der Daudet doch selbst sagt, daß nur die Losungen und Modeworte in dieser Welt mit den Jahren wechseln. „Aber was ewig unverändert bleibt, das sind die berühmten Restaurants, wo die Sache vor sich geht, die von Gold und Blumen strahlenden Säle, wo die feinsten Vertreterinnen der Halbwelt verkehren, das ist die entnervende Alltäglichkeit des Genusses, der bis zur Orgie hinabsinkt, ohne jedoch jemals eine neue Form annehmen zu können: was sich ferner niemals ändert, das ist die klassische Dummheit dieses Haufens von Wüstlingen und Dirnen, die Abgedroschenheit ihres Rotwelsch und ihres Gelächters, ohne daß sich jemals eine Spur von Geist oder Originalität in dieses Leben mischte."

Über das Niveau der geschilderten inneren Niedrigkeit erheben sich in den „Königen im Exil" nur zwei Gestalten, der Webersohn Elysée Meraut, mit seinem glühenden, großherzigen Royalismus, der trotz allem, was er sieht und erlebt, an das göttliche Recht der Könige glaubt, und die Königin Friederike von Illyrien, die unglückliche Gemahlin des leichtfertigen Christian. Die erste Gestalt ist wieder ein Angebinde, das der Schriftsteller seinem

heimatlichen Süden zu danken hat, wo die Originale zu der Prachtfigur dieses Prinzenhofmeisters noch leben; die andere setzt sich wohl aus mehr als einer Beobachtung zusammen, denn das Schicksal dieser armen Königin ist eine platte Alltäglichkeit, trotz ihrer hohen Stellung. Sie, die nach einer Reihe schlimmster Erfahrungen am Gatten wie am Manne vollständig verzweifelt ist und nur noch Rücksichten für den König kennt, die der demokratischen Welt nur die Wahrheit über den Gemahl verbergen möchte, die das Exil zu enthüllen droht, sie, die gehofft hat, daß die schweren Schicksalsschläge, die Entthronung und Verbannung den König zur Vernunft bringen würden, sieht „im Gegenteil in seinen Augen nur die Vergnügungssucht und den Festrausch aufleuchten, welche das Pariser Leben mit seiner diabolischen Phosphoreszens, das Inkognito, die Versuchungen und die Leichtigkeit des Genusses immer stärker und stärker in ihm entfachten." — — Diese Voraussetzungen führen zur Katastrophe des Romanes: die kriegerische Expedition zum tapferen Wiedergewinn der illyrischen Krone scheitert an dem Verrat, den König Christians Maitresse, Sephora, übt, und das Herzblut seiner Getreuen, die unter den Kugeln des republikanischen Standrechtes sterben, bezahlt die königlichen Schäferstunden im Gasthof zum roten Fasanen und im Wald von Fontainebleau. Noch hat Königin Friederike die Kraft, den unwürdigen Gemahl zur Abdankung zu Gunsten seines Sohnes, des kleinen Zara, zu zwingen. Sie hat die Selbstüberwindung den in Leidenschaft für sie erglühenden Elysée Meraut, den sie trotz ihres königlichen Stolzes und trotz seiner niedrigen Herkunft lieben muß, zornig von sich zu jagen und ihm erst auf dem Totenbette ihre Verzeihung zu bringen. Als sich aber herausstellt, daß ihr einziges geliebtes Kind, der kleine Titularkönig Leopold, an einer schmerzlichen Operation sterben kann, die man fordert, um ihm das Licht des Auges zu erhalten, das er braucht, wenn er auf den Thron seiner Väter steigen soll, da bricht auch ihr Königsgefühl und ihre Zukunftshoffnung in der leidenschaftlichen Aufwallung der Mutter zusammen: „Regiere oder stirb! Und ich wäre beinahe zur Mitschuldigen an diesem Verbrechen geworden. Armer kleiner Zara! Was liegt daran, daß er regiert. Mein Herr und mein Gott! Wenn er nur lebt, wenn er nur lebt." Friederike ist nur noch Mutter und nichts mehr als Mutter. „Und wie nun plötzlich die zerstörten, von dem letzten Strahle der scheidenden Sonne vergoldeten Tuilerien, an die Vergangenheit mahnend, vor ihr aufragen, da blickt sie ohne Erregung, ohne Bewegung auf sie hin, als sähe sie irgend eine altassyrische oder ägyptische Ruine vor sich, ein Denkmal vergangener Sitten und Völker, etwas Ehrwürdiges, Uraltes — für ewig Totes."

Nirgends deutlicher und klarer als in diesem Schlusse verrät sich, wie stark und unwiderstehlich Daudet vom Augenblick und der Stimmung des Tages beherrscht wird, wie er die Zitrone bis zum letzten Tropfen preßt und in der Schilderung des königlichen Niederganges vergißt, daß auch schon

zwei französische Republiken zu den Toten gegangen sind und kein Gott der dritten, unter der er lebt, ihre Dauer verbürgt. In der Wechselwirkung der nervösen, beinahe fieberhaften Hingabe an den Augenblick und des Bestrebens eindringlich, plastisch, gedrungen, klassisch zu sein, liegt die Haupteigentümlichkeit dieser Erzählungen, die ihnen voraussichtlich eine, der Wirkung von Diderots sittenschildernden Hauptstücken verwandte, Wirkung sichert.

Der Erfindung der „Könige im Exil" schließt sich ein weiterer satirisch-tragischer Roman des Schriftstellers „Der Unsterbliche" insoweit an, daß Colette von Rosen geborene Sauvadon, die untröstliche Witwe des für König Christian standrechtlich erschossenen Prinzen Herbert von Rosen, in ihm wieder auftritt und eine freilich mehr passive als aktive Rolle spielt. Seit Balzac seine Romane zur „Comédie humaine" zusammenschweißte und Thackeray die Figuren eines Romanes in den anderen übertrug, ist diese Verbindung bei den französischen Romanschriftstellern beliebt geworden, ohne daß sie im besonderen Falle viel zu bedeuten hätte. Stellten die „Könige im Exil" den Einfluß, den Paris auf entthronte Fürstenhäuser übt, satirisch dar, so wird im „Unsterblichen" der schlimme, nach Daudets Meinung lähmende Einfluß, den die vierzig Unsterblichen, die altgefeierte Akademie auf das geistige Leben von Paris und Frankreich ausüben, mit der Mischung von bitterem Spott und pathetischer Entrüstung dargestellt, die Besonderheit der späteren Schöpfungen Daudets geworden ist. „Der Unsterbliche" erzählt allerdings zunächst die Familiengeschichte des Herrn Leonard Astier-Rehu und die tiefe Demütigung, die diesen berühmten Historiker, das Mitglied und den ständigen Sekretär der französischen Akademie, in den Tod treibt. Aber gerichtet ist die unbarmherzige Satire gegen das ganze gefeierte und nach Daudet mit blödsinniger Pietät betrachtete Institut. Die sämtlichen vierzig Glieder desselben haben von dem Augenblick, wo sie ihm angehören, ja vom Augenblick der Kandidatur an, ihren Ruhm dahin, sie verlieren ihre Frische, ihre Unabhängigkeit, ihre wahre innere Ehre. Zwar deutet Daudet an, daß es der Akademie nicht an solchen Schnurranten fehlt, die die Auszeichnung des Palmenfrackes mit anderen Auszeichnungen hinnehmen, selbst suchen und sich insgeheim doch freuen, wenn man, wie es der cynische Danjou am Schluß ausspricht, der hohen Akademie ins Gesicht spuckt, mitten hinein und wohl gezielt. Doch im ganzen teilen die Angehörigen der erlauchten Gesellschaft und die akademischen Salons, die das Weihrauchfaß vor ihnen schwingen, den blinden Glauben des plumpen Astier an die Herrlichkeit und Größe der Akademie. Dürfen wir Daudet glauben, so besteht die ganze Gesellschaft der vierzig Unsterblichen aus abgelebten, selbstsüchtigen Greisen, deren Musterbild der hundertjährige Jean Rehu mit seinem ewigen „das habe ich erlebt, ich!" ist, aus Cynikern und Lebenskünstlern untergeordneter Art, wie Laniboire und Picheral, aus Poseurs, wie Danjou, aus abgeschmackten Pedanten, wie der „Held" des Romanes,

der arme Krokodilus, der gar nicht einmal ahnt, auf welchem Wege er den akademischen Sessel und den Palmenfrack gewonnen hat, und dem die eigene Frau ins Gesicht schleudert, daß es ihre Intriguen, Umtriebe und Kunstgriffe gewesen sind, die ihm die Ehre erschlichen haben. Madame Astier hat ihre ganze Jugend den meckernden Erklärungen und Zudringlichkeiten alter Männer geopfert, die ihren tiefsten Widerwillen erregten! Und die ganze Reihe der Vorgänge, die mit der tiefen Demütigung Leonard Astiers, der Kandidatur Freydets in Zusammenhang gebracht sind, soll den letzten Trumpf Daudets vorbereiten, nach dem Astier, bevor er sich in die Seine stürzt, sich selbst eingesteht und mit hundert Stimmen der Jugend Frankreichs zurufen möchte: „Die Akademie ist ein Trugbild, ein Köder, eine Täuschung. Geht euren Weg ohne sie, vollendet euer Werk draußen, vor allem aber opfert ihr nichts, denn sie hat euch keinen Lohn zu bieten, nichts, weder Talent noch Ruhm, noch jenes köstliche Gut des Selbstbewußtseins, der inneren Befriedigung. Sie ist weder eine Zufluchtsstätte, noch ein Friedensport, diese Akademie. Ein hohles Götzenbild, eine Religion, die allen Trostes bar. Das Elend des Lebens, seine großen Schmerzen befallen uns dort wie anderswo, unter dieser Kuppel ist man zum Selbstmörder und zum Irrsinnigen geworden." Während also solchergestalt die satirische Schilderung der Akademie, die Bekämpfung des Glaubens an sie der Hauptzweck des Romans scheint, geht eine peinliche, beinahe grauenhafte Doppelhandlung durch ihn hindurch; der geheime Kampf, den Frau Astier und ihr Sohn Paul, ein sonst so eng verknüpftes Paar, miteinander um das Gänschen, die Prinzessin Colette von Rosen mit ihren Millionen, führen. In diesem Teil der Erzählung, der mit Satire gegen die Akademie nur durch die vom Dichter erfundenen Verwandschaftsverhältnisse zusammenhängt, haben wir wieder den Spiegel, der dem Pariser großen Leben entgegengehalten wird, der für tausend Dinge treu und für hundert andere verzerrend ist. Paul Astier freilich ist mehr als eine Figur, er ist ein Typus, der Repräsentant, wie der Bildhauer Védrine sagt: „unserer niedlichen struggle for lifeers." Ohne Frage, wenn etwas die äußerste Schärfe der Satire und die tiefdringendste psychologische Sonde der Menschendarstellung erfordert, so ist es das Geschlecht von Raubtieren, in dem Paul Astier durch besondere Stärke und Bösartigkeit hervorragt. Aber von dieser Gestalt gilt eben auch, daß allzuscharf schartig macht, die ganze Masse der gemütlosen, seelenlosen, ehrlosen Kämpfer ums Dasein fühlt sich von der Zeichnung nicht einmal getroffen, weil sie um einen Grad weniger entschlossen und brutal ist.

Die überwiegende Zahl der Gestalten im „Unsterblichen" wie in den vorangegangenen Romanen Daudets erscheint von den schlimmsten Neigungen der Zeit und den bedenklichsten Einwirkungen der Zustände durchsetzt, die der Schriftsteller schildert. Selbst ursprünglich gesunde und glückliche

Naturen, wie Herr von Freydet, verfallen nicht dem Laster, aber einer Thorheit der Eitelkeit, die ihr Leben zerstört. Über allen Wassern erhält sich nur der echte Künstler Védrine, der von sich selbst sagen darf, daß ihn der Überreichtum seiner Ideen bedrückt, der schafft, weil er schaffen muß und sich die volle Unbefangenheit in der Würdigung des Lebens und der Mitstrebenden bewahrt hat.

Es ist ein großer und großherziger Zug, eine einfache Kühnheit in dieser Künstlergestalt, die uns erfreulich belehrt, daß die alten Ideale, die ehemals Georges Sand glücklich verkörperte, nicht völlig aus der französischen Litteratur der Gegenwart verschwunden sind. Möglich, daß Daudet durch Védrine seine eigensten Gesinnungen und Gefühle ausdrücken läßt. Wenn dies der Fall, so muß ihm unbewußt geblieben sein, wieviel von der ätzenden Säure des modernen Parteilebens, des Sensationsbedürfnisses in sein eigenes Blut übergegangen ist. Er täuscht sich dann über das Gewicht der Erfindungen, Scenen und Menschengestalten, die dem angekränkelten Teil seines litterarischen Wesens entstammen, gegenüber denen, die für seine ursprüngliche und seine zu einem Teil bewahrte Gesundheit zeugen. Daudets Satire trifft ja zumeist Erscheinungen, die die Satire herausfordern. Doch darf man zweifeln, daß die Satire ohne die Beimischung persönlichen Grolles und leidenschaftlicher Bitterkeit, die in gewissen Kapiteln des „Unsterblichen" und die namentlich im Roman „Numa Roumestan" zu Tage tritt, nur entfernt so starke und allseitige Wirkung gethan hätte. Und weil dies dem Schriftsteller nur zu wohl bewußt war, hat er der Versuchung ebensowenig widerstanden, sich diesem persönlichen Groll, diesem Schaffen mit unmittelbarer Beziehung auf Vorgänge des Augenblickes, mit direkter Hereinnahme allbekannter Anekdoten und halblaut umhergeflüsterter Geheimnisse mehr zu überlassen, als es der Größe seines Talentes entspricht. „Numa Roumestan" sollte in der Weise ein Porträt Gambettas sein, wie der Herzog von Mora das Bildnis des Herzogs von Morny. Unterliegt der moderne Roman, der ein Weltbild aus lauter Augenblicksphotographien gewinnen will, überhaupt schon einer vom größten Talent kaum zu überwindenden Kurzlebigkeit, so heißt es diese Gefahr steigern, wenn der Schriftsteller hinter Beobachtungen und Anspielungen herjagt, die bereits ein Lustrum später nicht mehr verstanden werden und den eigentlich poetischen, selbst den satirischen Teil einer Erfindung mit totem Ballast beschweren, sobald die Karrikatur nicht mehr mit dem Original verglichen werden kann.

Leider läßt sich nicht sagen, daß die sittenschildernde Energie, mit der Daudet in seiner Darstellung gewisser Pariser Lebensverhältnisse bis hart an die Grenze des nackten Cynismus geht, von ebenso rascher Vergänglichkeit bedroht sei, als die politisch-persönliche Satire. Ein so häßliches Buch „Sappho" unzweifelhaft ist, so malt es doch Dinge, die zur Lutetia Parisiorum in einem uralten und bleibenden Bezug stehen, malt sie mit

aller Schärfe pessimistisch gestimmter Beobachtung und erzielt damit die Anerkennung, daß dem modernen Realisten die Versuchung fern liegt, das Laster und die alle Lebenskreise gefährdende Hereinwirkung der Halbwelt in die Pariser Gesellschaft verschönernd darzustellen. Das Besondere daran ist eben nur, daß sich ein Romandichter von der Bedeutung Daudets, mit dem Reichtum seiner Phantasie und Weltbeobachtung in so eingehender Weise mit diesen Seiten großstädtischen Elends und großstädtischer Unsitte befaßt. Hier ist, namentlich für den Nichtfranzosen schwer zu unterscheiden, ob der impulsive Antrieb zur zürnenden Abrechnung, den der Schriftsteller unzweifelhaft aus der Breite und der aufdringlichen Allgegenwart dieser Verhältnisse empfängt, oder ob der bewußte Wettkampf mit einer ganzen Gruppe von Schriftstellern, die nichts Besseres darzustellen wissen und das Publikum hinter sich dreinziehen, eine Dichtung wie „Sappho“ inspiriert hat. An der Lebenswahrheit ihrer einzelnen Momente, ihrer peinlichen Unwürdigkeiten ist es nicht erlaubt zu zweifeln, die Bedeutung, die ihre Wiederspiegelung etwa haben kann, liegt aber doch zu drei Vierteln auf socialpolitischem und höchstens zu einem Viertel auf künstlerischem Gebiet.

Die Zauberformel, mit der Einwände dieser Art zurückgeschlagen werden, lautet: aber der Stil! — Natürlich ist der Ausruf in seinem Recht, der prickelnde Reiz eines nervös erregten, beschwingten und dennoch kräftigen, über die Mittel schlichtsachlicher Wiedergabe der Dinge und lebendiger Rhetorik, zugespitzter epigrammatischer Schärfe und koloristischer Breite zugleich verfügenden Stils kann noch unerfreulichere und peinlichere Lebensdarstellungen, als die Daudets zum Teil sind, für den Augenblick fesselnd und eindringlich machen. Doch ist in diesem originellen Stil ein Etwas, bei dem man empfindet, daß es so vergänglich und flüchtig ist, wie ein berauschender, aber rasch verströmender Duft. Die beständige Wiederkehr der gleichen Äußerlichkeiten des Pariser Lebens, die Breite der Laster- und Thorheitsschilderungen, die unablässige Betonung einer pessimistischen Resignation gegenüber den Dingen, die er schildert, die Gewohnheit, Gedanken und Augen des Lesers auf außerhalb seiner Erfindungen liegende Zustände und Verhältnisse zu richten, ist nicht ohne Einwirkung auf Daudets gepriesene Schreibweise geblieben. Die eingehende Vergleichung des Stils von „Fromont und Risler“ mit dem Stil der „Sappho“ und des „Unsterblichen“ würde am ehesten deutlich machen, wo die Gefahr für die halbsatirische, halbpathetische Wirklichkeitsschilderung und ihren Ausdruck liegt.

Die spätern Erinnerungen Daudets, deren wir im Eingang gedachten, geben über eine sich aufdrängende Hauptfrage: inwieweit seine poetischen Werke Schöpfungen aus innerem Muß, inwieweit sie Produkte einer gewissen geistreichen Willkür sind, keinen klaren Aufschluß. Das Verhältnis seiner Eindrücke und Erfahrungen zur Grundrichtung seiner Dichtung hat daher ein Recht auf die genaueste und teilnehmendste Untersuchung. Wenn

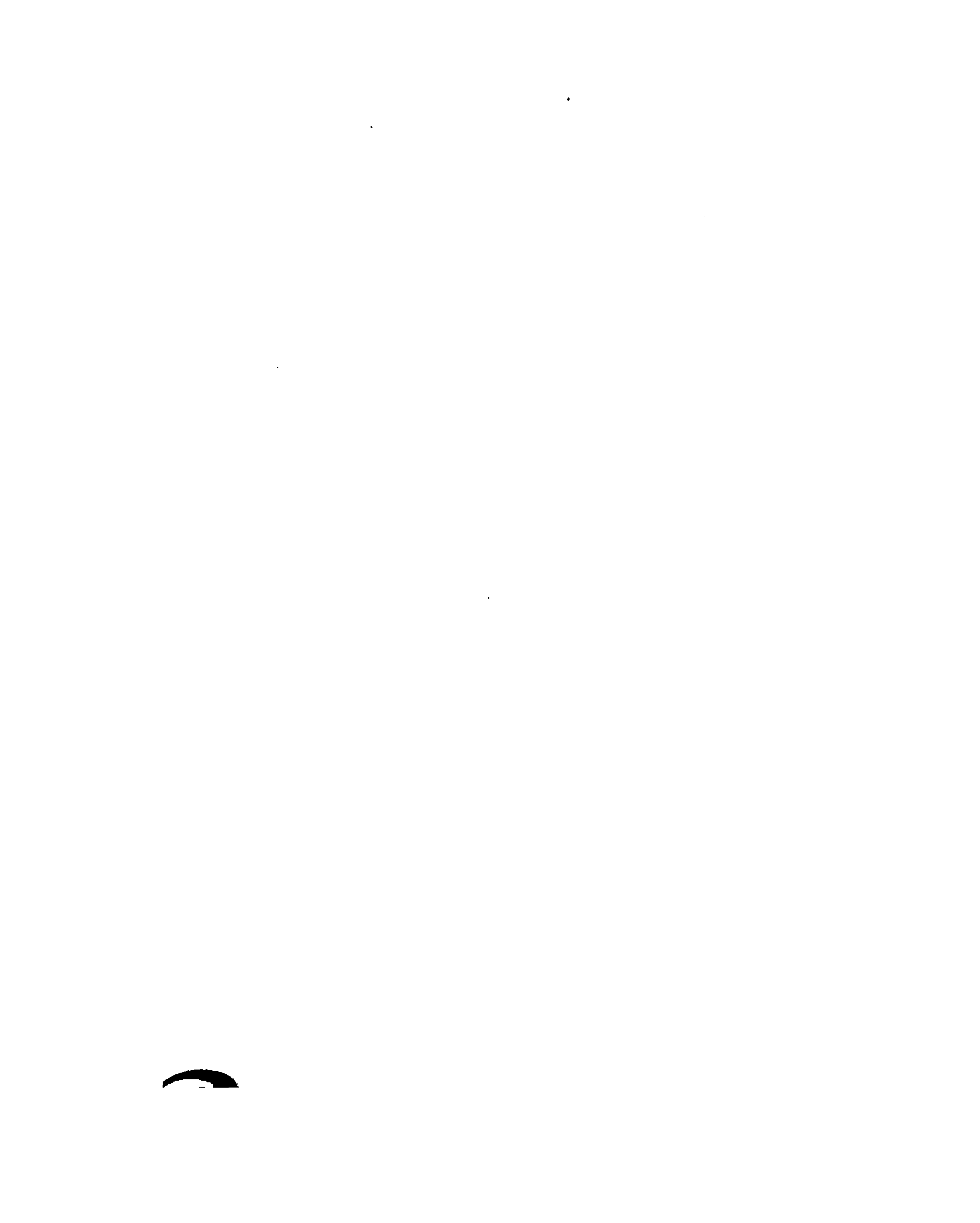
Daudets Erstlingswerk „Der kleine Dingsda, Geschichte eines Kindes“, wie die Biographen annehmen, wirklich ein Stück seiner eigenen Jugendgeschichte enthält und der französische Dichter mit seinem Daniel Eysette auch nur in der Weise identisch ist, wie Gottfried Keller mit seinem „Grünen Heinrich“, so erklärt sich freilich, daß auch die größten späteren Wechsel des Geschickes, die glänzendsten und berauschendsten Erfolge den dunklen Grundton seiner Weltschilderung nicht erhellt und ihn persönlich nur vorübergehend berauscht haben. Das Einzige, was ihm ein Gegengewicht gegen das tiefe Leid eines der Kindheit beraubten Lebens und die niederdrückende Wucht großstädtischer neuparisischer Erfahrungen hätte geben können, die stille unangreifbare Zuflucht einer eigenen Scholle, scheint ihm nicht zu teil geworden. Angesichts der Zwiespältigkeit einer so groß und stark angelegten Natur und ihrer poetischen Lebensäußerungen verstehen wir erst ganz, was für Georges Sand ihr altes Haus Nohant im Berry und für Flaubert sein einsames normännisches Landhaus bei Rouen bedeutet hat.



Leo Graf Tolstoi.



Leo Graf Tolstoi.



Die Schriftsteller des sinkenden Römerreiches haben uns sehr dürftige Bilder vom Leben des vierten und fünften Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung hinterlassen, sie sagen so gut wie nichts über die Menschentypen, die sich in der ungeheuren Zerstörung und der völligen Umbildung alles Überkommenen herausgebildet hatten. Wir wissen, daß es, kurz ehe und bald nachdem das Christentum durch Constantin zur Staatsreligion erhoben wurde, noch tausende von leidenschaftlichen Gegnern des neuen Glaubens und hunderttausende von Gleichgültigen gab. Wir können aus der späteren byzantinischen Geschichte erraten, daß die Zeiten des niedergehenden Heidentums schon genug Menschen sahen, die vollkommen begriffen, daß „der Galiläer" unfehlbar siegen werde, aber in der stillen Zuversicht, daß ihres Lebens Götter: Hochmut und Grausamkeit, Habgier und Wollust auch im Schatten des Kreuzes gedeihen würden, dem Unvermeidlichen gelassen entgegenblickten. Ob in den Reihen der erliegenden Heiden, die aus Verfolgern schon zu Verfolgten geworden waren, sich Scharen von Leuten fanden, die, obwohl sie im Siege der neuen Lehre nur Unheil erblickten, ja, während sie mit geringschätzigem Lächeln die Möglichkeit dieses Sieges noch leugneten, doch begierig und mit wilder Beifallsleidenschaft in den Streitschriften des Tertullian schwelgten, den Umsturz des Altars der Viktoria und des olympischen Zeus bejubelten und die Ermordung der Hypatia als eine sensationelle Neuigkeit mit Wohlgefallen begrüßten, wissen wir nicht. Nach den Erfahrungen des letzten Jahrzehnts, nach der Bewunderung und Verbreitung des „Tolstoismus" in Lebenskreisen, wo man nicht einen Augenblick daran denkt, auch nur eine der Forderungen des edlen russischen Asketen zu erfüllen, dürfen wir den Rückschluß wagen, daß es in Rom und Ravenna ein Publikum gegeben hat, das die sittlichen Forderungen des heiligen Ambrosius spöttisch verlachte, aber sich an seiner zürnenden Strenge und an seinem heiligen Eifer wie an einem ergötzlichen Schauspiel labte.

Zu den zahlreichen Rätseln gärender Zeiten gesellt sich die Lust derer an neuen Offenbarungen, die neue Offenbarungen am meisten zu fürchten hätten. Es ist ein Zug mehr im Bilde der Gegenwart, daß, nachdem

zuerst Zola und nach ihm Henrik Ibsen als die mustergültigen Dichter für die Zukunft gepriesen worden sind, jetzt der Russe Leo Tolstoi für eine besondere Gruppe von Bewunderern die Propheten- und Führerrolle zu übernehmen hat. Daß es auch Tolstoi nicht an aufrichtigen, im Tiefsten ihres Herzens von ihm ergriffenen Anhängern und Aposteln fehlt, braucht uns nicht in Erstaunen zu setzen. Der Drang nach neuer religiöser Vertiefung ist stärker und mächtiger geworden. So satt, tiefmüde, so verekelt von überreizten Genüssen und dem unruhigen Flackern ihres eigenen Geistes, sind gewisse moderne Naturen, daß sie sich jedem anschließen würden, der ihnen einen Pfad zur Festigkeit und Ruhe zeigte, um so mehr dem großen Schriftsteller, Social- und Religionsphilosophen, der mit innerlich wahrhaftigem Jubel verkündet, daß er Glück und Frieden gefunden habe. Alle jedoch, die, nach Sensationen gierig, in Tolstois Schöpfungen und Lehren eine Sensation mehr entdecken, die das Leben und die Schriften des ernsten Geistes zum Gegenstand gesellschaftlichen und litterarischen Geschwätzes machen, die um den Kern seiner Entsagungslehre sich so wenig kümmern, als sie je davon träumen, ihre Habe zu verkaufen und den Armen zu geben oder mit harter Feldarbeit ihr Leben zu sichern, alle endlich, die in Tolstois Anschauungen lediglich eine zerstörende, auflösende, verhaßte Autoritäten in Frage stellende Kraft wittern, haben kein Recht, mit ihrem „Tolstoismus" zu prunken. Wenn es doch geschieht, so verrät sich bestenfalls darin äußerste Unklarheit und schlimmeren, aber häufigeren Falles, die subjektive Frivolität, die neu und geistreich um jeden Preis scheinen will. Der gleichen Empfindung giebt Otto Harnack Ausdruck, wenn er sagt: „Wir meinen, daß die Mehrzahl derer, die sich von den Werken Tolstois angezogen fühlten, durch jene krankhafte Übersättigung bestimmt worden ist, die sich unter Völkern hoher Kultur zeitweise zu zeigen pflegt. Die Unmöglichkeit, aus dem ehern geschmiedeten Kreise der thatsächlichen Verhältnisse irgendwie hinauszutreten, verbunden mit dem Bewußtsein von der Unzulänglichkeit derselben, führt dazu, sich utopisch an extremen Ideen zu berauschen, deren praktische Durchführung, weil sie unmöglich ist, keine Sorgen zu erregen braucht. — — Mancher Beobachter der Gesellschaft mag vielleicht etwas Erfreuliches darin finden, daß in einer Zeit, wo die Übervölkerung und die Beengtheit des Lebens rücksichtsloser als je das verzweifelte Strebertum des Einzelnen sich äußern läßt, doch derartige entgegengesetzte Ideen so viel Anteil erregen, und daß der, der seinen Nebenmann ohne Zaudern in den Abgrund stürzt, sich dennoch platonisch über die egoistischen Prinzipien des modernen Gesellschaftsbaues grämt. Allein wir glauben im Gegenteil, daß diese Neigung zu Utopien ein ungünstiges Symptom, weil ein Symptom der Schwäche und Haltlosigkeit ist." (Preußische Jahrbücher 1891, Bd. 67, S. 13.)

In Tolstois besonderem Falle tritt, um die Hohlheit des Enthusias-

mus zu erweisen, noch der schwerwiegende Umstand einer ganz unzulänglichen, kaum über die ersten Anfänge hinaus gediehenen Kenntnis des Bodens hinzu, dem der Vater des jüngsten „Ismus“ entstammt. Wie ein Nebel- und Sagenland dehnt sich das weite heilige Rußland vor den Blicken auch derer, die es flüchtig bereist, die selbst jahrelang auf einer Stelle des russischen Reiches gelebt haben. Alles slavische Wesen, das russische zumal, behält für uns Deutsche einen unbegriffenen, unbegreiflichen Kern, in allem was wir von dort hören und sehen, in den geistigen Schöpfungen der größten Russen — selbst wenn sie wie Iwan Turgenjew alles daran setzen, Westeuropäer zu werden und zu sein — treten uns dunkle Rätsel entgegen. Bis heute sind russisches Land, russisches Volk und russisches Leben für uns das schlechthin Unbekannte, wir fühlen uns von den treibenden, elementaren Kräften in der Mannigfaltigkeit wie in der Eintönigkeit des großen Ostreiches durch ganz andere Schlagbäume getrennt, als die, an denen die Grenzkosaken Wacht halten. Die Verbreitung der Werke russischer Schriftsteller, wie Gogol, Turgenjew, Dostojewski, längst vor Tolstoi, hat doch nur ein Dämmerlicht über das unermeßliche Gebiet, das vom Eismeer bis zum sonnigen Süden hinwegreicht, werfen können. Überall blieben Schatten und dunkle Abgründe zurück, drängte sich die Einsicht auf, daß im historischen und gesellschaftlichen Dasein des russischen Volkes selbst, und der Völker, die ihm angegliedert sind, Naturkräfte, Überlieferungen, Seelenregungen walten, für die uns jeder Vergleich fehlt. Natürlich werden die nicht allzu zahlreichen, die wenigstens der russischen Sprache mächtig sind, dem Verständnis dieser eigentümlichen Volksseele um manchen guten Schritt näher kommen. Aber auch ihnen erschließen sich gewisse letzte Pforten nicht. Für die wunderbare Leichtigkeit, mit der sich der gebildete und nach Bildung ringende Russe von der Eigenart und dem Wesen seines Volkes zu lösen scheint, und die unwiderstehliche Gewalt, mit der er im nächsten Augenblick wiederum von diesem Wesen, dieser Eigenart ergriffen und festgehalten wird, giebt auch die Kenntnis der Sprache keinen Schlüssel. So lange wir uns nur dem Reiz hinzugeben hatten, der in der Teilnahme an etwas durchaus Rätselvollem, Fremdartigem liegt, uns der russischen Litteratur und namentlich ihrem Erzählungsreichtum mit dem Vertrauen näherten, daß hier ein Schleier um den anderen gelüftet werde und wir wenigstens fragmentarische Einsicht in diese große, dunkle und geheimnisvolle Welt erlangten, so lange brauchte uns der Mangel an umfassendem Überblick und ausreichendem Verständnis des Lebens, um das es sich hier handelt, nicht sonderlich zu bedrücken. Wenn aber aus diesem Leben eine mächtige, eigentümliche Erscheinung emporsteigt, für die von Anhängern in allen Zungen der Anspruch erhoben wird, daß sie berufen und auserwählt sei, nicht nur ihrem Volke, sondern der ganzen tiefleidenden Kulturmenschheit unserer Tage den Weg zur Wahrheit und einer neuen Ära der

Menschheitsgeschichte zu zeigen, wenn die subjektive Entwickelung eines noch so großen russischen Dichters den nächsten Generationen das Gesetz schreiben soll, so überkommt uns mit aller Macht die Empfindung, wie fremd und unfaßbar uns die ganze Welt ist, der dieser neue Prophet entstammt, wie unvorbereitet und gewaltsam wir in eine Natur und Bildung hineingerissen werden sollen, die wir nur von außen her kennen. Was wissen wir von Rußland, was von der besonderen Form, die die christliche Lehre in der russischen Volksseele angenommen hat, was von den krampfhaften Zuckungen, den inneren Kämpfen, den Sektenbildungen, die in der rechtgläubigen orientalischen Kirche so wenig gefehlt haben, als bei uns? Und was wissen die, die uns zu gleicher Zeit verkünden, daß in Tolstois persönlichem Erleben das Urchristentum der Liebe und der werkthätigen Hilfe wieder erwacht sei und daneben doch versichern, daß Empfindung und Denken Tolstois nur in der ungebrochenen Ursprünglichkeit des russischen Volkscharakters möglich sei? So viele Stimmen, auch so viele Deutungen des Weges, den Tolstoi gegangen ist! Und in alledem drängt sich die eine Gewißheit klar auf, daß der lautere Mensch, der um das Heil seiner Seele zu finden, um die Ruhe des Gewissens zu suchen, jeden Vorzug seiner Glücksumstände, und was mehr ist, seiner Bildung von sich geworfen hat, nicht davon erbaut sein kann, als Revolutionär gefeiert zu werden. Daß die allgemeine Annahme seiner Lehre einen völlig veränderten Zustand der Gesellschaft herbeiführen und tausend Dinge, die heute Wirklichkeiten sind, beseitigen würde, stellt er natürlich nicht in Abrede, aber da er ausdrücklich die Gewaltthätigkeit von sich weist und seine Gottkindschaft die Liebe zu allen zur Voraussetzung hat, so kann er begreiflicherweise keinen Wert darauf legen, daß sich heute die französischen Chauvinisten, die Elsaß-Lothringen zurückfordern und morgen die Anarchisten auf ihn berufen, die Bomben in friedliche Häuser schleudern. Das ungeheure Mißverhältnis zwischen der opferwilligen Natur, die eines Tages angesichts des Elendes von Moskau gefühlt hat: „So kann man nicht leben, es ist unmöglich so zu leben!“ die den Aufenthalt in der Stadt, der ihn bis dahin nur eigentümlich und fremdartig angemutet hatte, als widerwärtig und unerträglich empfunden, alle Genüsse des Luxuslebens in Qualen verwandelt gesehen hatte, und ihren Jüngern, die in Bel-Etagen und auf schwellenden Diwans Tolstois Genialität und Seelengröße als ein Stück geistigen Konfektes mehr genießen, ist zu sehr in die Augen fallend. Die tiefe Wahrheit des Tolstoischen Lebens in Jasnaja Poljana sollte am ehesten vor aller sensationellen und spekulativen Ausbeutung geschützt sein. Daß sie es nicht ist, gehört zum ernsten Geschick eines Mannes, der nur das Gute und den Frieden seiner Seele, und schwerlich die Rolle eines modernen Propheten gesucht hat.

Soviel es, mit unzulänglichen Hilfsmitteln und unter dem Druck der Einsicht, daß in Tolstois Entwickelung uns unbekannte russische Zustände,

Eindrücke und Geistesregungen eine große Rolle gespielt haben, thunlich ist, müssen wir versuchen, uns den Dichter zu vergegenwärtigen und den Punkt zu erkennen, wo sich aus dem Dichter der sociale Asket und der Bekenner eines neuen Urchristentumes abgezweigt hat. Als Turgenjew in Bougival bei Paris sein Ende herannahen fühlte, schrieb er am 27. Juni 1883 einen Brief an den Grafen Tolstoi, der als letzter Wunsch des sterbenden Dichters für die Litteratur seines Landes gelten mußte: „Lieber und teurer Leo Nikolajewitsch, ich habe Ihnen lange nicht geschrieben, denn ich lag und liege, kurzweg gesagt, auf dem Sterbebette. Genesen kann ich nicht, es ist gar nicht daran zu denken. Ich schreibe Ihnen aber in der Absicht, Ihnen zu sagen, wie sehr ich mich freue, Ihr Zeitgenosse zu sein und um Ihnen meine letzte und aufrichtige Bitte vorzutragen. Mein Freund, kehren Sie zur litterarischen Thätigkeit zurück! Es stammt ja dieses Ihr Talent dort her, von woher alles andere kommt. Ach wie glücklich wäre ich, könnte ich glauben, daß meine Bitte bei Ihnen Erfolg hat!"

Turgenjew konnte, als er dies schrieb, Dichtungen wie „Die Macht der Finsternis", „Die Kreutzersonate" nicht mit Gewißheit voraussehen. Er sprach aus dem Gefühl seiner Verehrung für Tolstois damals vorhandene Meisterwerke „Krieg in Frieden" und „Anna Karenina" heraus. Aber wenn er auch nur die wunderbar tiefe und ergreifende Novelle „Der Tod des Iwan Iliitsch" hätte voraussehen können, so würde er ohne Zweifel stolz darauf gewesen sein, diese letzte ergreifende Mahnung an den überlebenden Dichter gerichtet zu haben. Die Entwickelung Tolstois, die er bis dahin mit durchlebt hatte, war mächtig genug, und über das Gefühl eines Gegensatzes zu dem Freunde, den Turgenjew immer empfunden hatte, trug ihn der feierliche Ernst der Stunde hinweg.

Die Jugenderinnerungen „Aus meinem Leben", die Tolstoi selbst niedergeschrieben hat, führen uns besser in seine Kindheit ein, als es ein Biograph vermöchte, und gleichwohl setzen auch sie eine gewisse Vertrautheit mit dem Leben in den Häusern vermögender russischer Großen, mit den Zuständen unter der Regierung des Kaisers Nikolaus voraus. Geboren am 28. August 1828 (russischen Stils) zu Jasnaja Poljana, dem Gute seines Vaters, erhielt er seinen ersten Unterricht durch einen deutschen Hauslehrer. Tiefere Einwirkung auf sein Seelenleben als dem deutschen Hauslehrer Karl Iwanowitsch, schreibt Tolstoi einem Pilger Grischa zu, der mit seinen Ketten durchs Land zog. „Ich folgte mit kindlichem Staunen, mit Mitleid und Ehrfurcht allen seinen Bewegungen und Worten. Seit dieser Zeit ist viel Wasser verlaufen, viele Erinnerungen an Vergangenes haben für mich ihre Bedeutung verloren und sind traurige Phantasiebilder geworden, und auch der Pilger Grischa hat längst seine letzte Pilgerfahrt beendet, doch der Eindruck, den er auf mich hervorbrachte, und die Empfindung, die er in mir erweckte, wird nie aus meinem Gedächtnis ver-

schwinden. O, großer Christ Grischa, dein Glaube war so stark, daß du die Nähe Gottes fühltest. Deine Liebe war so groß, daß die Worte von selbst von deinen Lippen flossen. . . . Du unterzogst sie keiner Prüfung durch den Verstand und welch hohes Lob brachtest du seiner Erhabenheit dar, als du, ohne Worte zu finden, unter Thränen dich auf den Boden warfst!" Wenn man sich darnach erinnert, welche Wichtigkeit in „Krieg und Frieden" dem religiösen Verkehr der Prinzessin Maria Bolkonski mit derartigen Pilgern beigemessen wird, so meint man eine der Brücken, auf denen Graf Tolstoi zu seinen späteren Anschauungen gelangt ist, deutlich vor sich zu sehen. Die unbewußte Einwirkung gerade dieser eigentümlichen Gestalten des russischen Volkslebens ist eben viel stärker gewesen, als der Grafensohn und vornehme junge Mann zunächst ahnte. Das Moskauer Haus seiner Großmutter vermittelte ihm vor der Hand noch die Bekanntschaft mit den vornehmen Russen alten Stils, aus den Zeiten der Kaiserin Katharina, Männern und Frauen, deren ganze Bildung in einer genauen Kenntnis der französischen Litteratur und Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts bestand und die neben diesem ausländischen standesgemäßen Schliff eine merkwürdige Einfachheit und Natürlichkeit bewahrt hatten. Tolstoi war um so mehr auf den Lebenskreis der Großmutter angewiesen, als er seine Mutter früh verlor. Der deutsche Hauslehrer, von der Großmutter als ein dummer Bauer betrachtet, der dem Knaben nichts lehren könne, als schlechte Manieren und Tiroler Lieder, mußte einem jungen stutzerhaften Franzosen St. Jerome Platz machen, der besser wußte, wie man des enfants de bonne maison leiten müsse. Die Art und Weise dieses Hofmeisters wirkte auf die unbändige und zugleich grüblerische Natur des jungen Leo Tolstoi so unglücklich, daß er mehr wie einmal in den Zustand geriet, in dem die Zukunft dem Menschen in so düsterer Beleuchtung erscheint, daß er sich einzureden sucht, es gebe keine Zukunft und das Vergangene sei nicht gewesen. Er haßte diesen Franzosen mit der Glut eines heißen jungen Herzens und dem Unverstand seines Alters, er wurde durch das Zusammenleben mit ihm tiefer in innere moralische Kämpfe verstrickt, als sie seinen Jahren ziemten. „Die Frucht dieses schweren moralischen Ringens bestand für mich in nichts anderem, als in einer geistigen Gewandtheit, welche meine Willenskraft schwächte und in der Angewöhnung, beständig moralische Analysen anzustellen, die die Frische des Gefühles und die Klarheit des Urteils vernichteten." Erst an der Schwelle der Jünglingszeit wurde sein Leben wieder heller. Er bereitete sich widerwillig zum Eintritt in die Moskauer Universität vor. Trotz seiner Selbstquälerei fand er jetzt Freunde, an die er sich mit dem Ungestüm und der Wärme seines Wesens hingab. Die Vorlesungen der Universität besuchte er so unregelmäßig, daß er die vorgeschriebene Prüfung nicht bestand und seinen Vater bat, ihn unter die Husaren oder nach dem Kaukasus gehen zu lassen. Doch wurde ihm vor

der Hand nicht willfahrt, er selbst aber datierte einen sittlichen Aufschwung von dieser kleinen Katastrophe, schrieb neue „Lebensregeln“ nieder und war überzeugt, daß er fortan nie mehr etwas Schlechtes thun, nicht eine einzige Minute müßig zubringen und nie seinen Grundsätzen mehr untreu werden würde.

Tolstoi erzählt in seinen Jugenderinnerungen nichts über die Eindrücke, die er durch eindringliche Erzählungen und Gespräche über die russischen Begebenheiten des Jahrhunderts empfing. Nur einmal erwähnt er, daß sein Vater 1812 den Degen geführt habe. Jedoch unterliegt es keinem Zweifel, daß eine reiche Fülle lebendiger Berichte von Mitlebenden ihm sowohl die Invasion der französisch-westeuropäischen Heere, den Brand von Moskau und die nachfolgende Vernichtung der großen Armee, als die Verschwörungen aus der letzten Zeit des Kaisers Alexander und den verunglückten Dezemberaufstand beim Regierungsantritt des Zaren Nikolaus in persönliche Erlebnisse wandelten. Sowohl „Krieg und Frieden“, als das Bruchstück eines mehrmals aufgenommenen, schließlich unvollendet gebliebenen Romans, „Die Dekabristen“, bezeugen deutlich, daß ihm schon in früher Zeit die Erinnerungen der Jahre 1812 und 1825 lebendig wurden, daß er aus dem Munde alter Kämpfer von Smolensk und Borodino und aus dem begnadigter Dekabristen, die zwölf und zwanzig und mehr Jahre später aus Sibirien nach Moskau heimkehrten, vergessene und doch bedeutsame Einzelheiten vernahm, die eine poetische Phantasie so entscheidend befruchten.

Weder die späteren Studien Tolstois an der Universität Kasan, noch die einsamen Jahre, in denen er sich in ländlicher Zurückgezogenheit autodidaktisch weiter bildete, waren für ihn seiner ganzen Anlage nach so entscheidend und wichtig, als das, was er Lebenseindrücke im engeren Sinne nennt. Er nahm begierig und empfänglich die Wirklichkeit mit ihren Widersprüchen und Härten in sich auf, dazwischen erwachte die Frage: wozu diese Wirklichkeit? wozu das Leben? immer drängender, angstvoller in seiner Seele. Er suchte Antwort, indem er aus dem Vollen zu leben begann. Über dreißig Jahre alt, warf er sich in das Soldatenleben, nicht um nach russischem Brauch zu dienen, sondern um ein Stück neuer Welt und unmittelbaren Lebens zu kosten. Er ging nach dem Kaukasus, dessen allmähliche Eroberung 1851 schon weit vorgeschritten war, und trat als Artillerieoffizier in das am Terek fechtende Heer ein. Er schwelgte in der Frische des neuen Lebens, war im Gefecht wie im Lager der gute Kamerad seiner neuen Kameraden, überall, wie Eug. Kühnemann in seiner feinen Studie über den Dichter (Turgenjew und Tolstoi, Berlin 1893) sich ausdrückt, „überall Leo Nikolajewitsch, häßlich, aber reich, bedeutend, rücksichtslos, aber stark.“ Die Erlebnisse dieser ersten fünfziger Jahre spiegelte die Erstlingsnovelle „Die Kosaken“. Hier haben wir Erlebnisse des jungen Olenin, der des Müßigganges eines vornehmen jungen Russen müde geworden, in die Welt des

Kaukasus hinauskommt, und vom Anblick der großen Natur, noch mehr vo
der ursprünglichen Einfachheit des Lebens der Kosaken in seinen Innerste
verwandelt wird.

Der Episode im Kaukasus folgte die zweite kriegerische Episode i
Graf Leo Tolstois Leben, seine Teilnahme an dem unglücklichen Kriege
den Rußland 1853 mit der Türkei und den Westmächten begann. Er be-
fand sich zuerst bei der Donauarmee, nahm dann in der Krim an de
Schlacht an der Tschernaja Anteil und gelangte mehr als einmal nach den
von der Südseite belagerten Sebastopol hinein. Die Mischung von Leben
und Todeserwartung, von Lust und Grauen im kriegerischen Heroismus
jener berühmten Verteidigung, überhaupt die Resignation, in der das Leben
des Einzelnen für die anderen nichts mehr und für ihn selbst nur noch
wenig bedeutet, in der die natürliche Furcht in einem zur anderen Natur ge-
wordenen Pflichtgefühle untergeht, ist vielleicht nie zuvor mit so ergreifenden
Zügen und so kräftig nachleuchtenden Farben dargestellt worden als in den
ihrer Zeit in ganz Rußland verschlungenen „Kriegsbildern“ Tolstois.

Mitten in diesen ergreifenden, anschaulichen, von Blut- und Pulver-
geruch gleichsam umhauchten Kriegsbildern, in der grimmigen Freude, die
Tolstoi über die resignierte, schweigende Tapferkeit der Russen vom Fürsten
bis zum letzten Matrosen und Trainsoldaten empfindet, durchschauert ihn
auf einmal eine Betrachtung „Auf der Bastion und den Erdwällen flattern
weiße Fahnen; das blühende Thal ist übersäet mit toten Körpern; die herr-
liche Sonne senkt sich nieder auf das blaue Meer und zitternd erglänzt
seine Flut unter den goldenen Strahlen. Viel tausend Menschen drängen
sich dort durcheinander, betrachten sich, sprechen und lächeln miteinander;
und alle diese Menschen sind — Christen, die da glauben und bekennen
das große Gebot der Liebe und der Entsagung. Und sie fallen beim An-
blick dessen, was sie gethan haben, nicht voll Reue und Buße nieder, auf
die Knie vor jenem, der ihnen das Leben gab und in ihre Seelen zugleich
mit der Liebe für alles Gute die Todesfurcht gelegt hat? Umarmen sie
sich nicht mit Thränen der Freude und des Glückes wie Brüder? Nein,
sie thuen es nicht. — Tröstlich ist für uns nur das Bewußtsein, diesen
Krieg nicht begonnen zu haben, wir verteidigen nur unsere Heimat, unser
Vaterland. — Die Fahnen sind verschwunden, wieder saust aus den Ge-
schützen Tod und Leid herüber, hinüber, wieder beginnt unschuldiges Blut
zu fließen und Klagen und Flüche erschallen.“

In diesem Ausruf, der sich wundersam mit der Verblendung des
russischen Patriotismus paart, daß Rußland den Krieg nicht begonnen habe
verrät sich, daß auf dem Grunde von Tolstois Seele schon die Quellen
rauschten, die Jahrzehnte später mit überwältigender Macht emporsprangen.
Vor der Hand erfreute sich der tapfere Graf der Resultate seiner Tapfer-
keit und des so glänzend bewährten litterarischen Talentes. In der Ein-

leitung zu den „Dekabristen“ erzählt er, daß er diese Zeit (den Krimkrieg und das Jahr 1856) nicht nur miterlebt, sondern daß er auch zu ihren wirkenden Kräften gehört habe, daß aber, wer nicht im Jahre 1856 in Rußland gelebt hätte, nicht wisse, was das Leben sei!

Daß Tolstoi gleichwohl von diesem Leben so wenig berauscht, als von den Erinnerungen an seine kriegerische Laufbahn seelisch befriedigt wurde, lehrte die Folge. Stillung seines heißen Verlangens nach vollem Dasein und segensreicher Wirkung hoffte er von der rastlosen Thätigkeit auf seinen Gütern, von der Sorge für seine Bauern — viele hundert Seelen — vom Walten als guter Land- und Hauswirt, hinter das alle Pläne des Genusses und des Ehrgeizes zurücktreten sollten. Er hätte am liebsten nur gelebt, nicht auch gedichtet. Doch der unwiderstehliche Drang des schöpferischen Dichters, Gestalten und Bilder, die ihn heimsuchten, und dazu die tiefe Überzeugung, daß keiner der russischen Schriftsteller, trotz Gogol und Turgenjew, das Leben in seinem Sinne erfaßt und wiedergegeben habe, keiner das Große, Unausgesprochene, das hinter der bunten Fülle der Lebenserscheinungen woge, auch nur ahnte, drückten ihm mitten in den Freuden und Sorgen, die er in Gestalten wie Nikolaus Rostow (in „Krieg und Frieden“), und Lewin in „Anna Karenina“ verherrlicht hat, die Feder in die Hand. So entstanden die beiden großen Romane, mit denen er sich unter die Hauptvertreter der russischen poetischen Litteratur reihte.

„Krieg und Frieden“ (1812) gehört ohne Frage zu den eigentümlichsten und in seiner Eigenart schwer verständlichsten Büchern. Die Kompositionsweise wird erst klar, wenn man die Grundanschauung des Dichters erfaßt hat, daß die ganze große Zahl der in dem Romane auftretenden und mitwirkenden Menschen alle nur unter dem Zwange eines gewaltigen Gesetzes, einer Vorsehung, eines unnennbaren, die Welt durchdringenden Hauches, unbewußte Mitwirkende der großen Vorgänge des Jahres 1812 geworden sind. Je freier sie sich glauben und zu wirken suchen, um so unfreier sind sie. „Gerade so, infolge ihrer persönlichen Eigenheiten, Gewohnheiten, Bedingungen und Zwecke wirkten alle jene unzähligen Personen als Teilnehmer am Krieg. Sie fürchteten, prahlten, jubelten, zankten, stritten in der Annahme, daß sie wußten, was sie thaten und daß sie es thaten, jedoch waren sie alle unfreiwillige Werkzeuge der Geschichte und schufen eine ihnen unbekannte, für uns sichtbare Arbeit. — Die Vorsehung hat alle diese Menschen in ihrem Trachten nach Erreichung persönlicher Zwecke, zur Erreichung eines gewaltigen Zieles mitzuwirken genötigt, von dem weder Napoleon, noch Alexander, noch irgend einer von den Teilnehmern des Krieges auch nur die geringste Ahnung gehabt hatte.“

Bei dieser Auffassung handelt es sich für Tolstoi darum, die ganze ungeheure Macht des Unbewußten und die Lenkung der verschiedenartigen bewußten Gestalten durch dies Unbewußte in seiner Erzählung zu verkörpern.

Ganz Rußland, von den am kaiserlichen Hofe einflußreichen und einander eifersüchtig bewachenden und befehdenden Großen des Reiches bis hinab zu den Bauernscharen, die ehrlich-gläubig dem Dorfpopen folgen, der ihnen verkündet hat, daß der fremde Feind als Brut des Teufels ins heilige Rußland eindringt, von den Feldherren, die unausführbare Pläne entwerfen, bis zum letzten Trainsoldaten und den Landstürmern, die nichts Besseres wissen, als sich auf der Stelle, wo sie stehen, erschlagen zu lassen, muß in die Darstellung einbezogen werden. Darum setzt der historische Roman in außerordentlicher Breite ein, beginnt im Jahre 1805 in den Petersburger Hofkreisen, spielt sich nach Moskau hinüber und mit der Darstellung des Lebens und Hofhaltes des Fürsten Nikolai Andrejewitsch Bolkonski auf Lysagora in die Kreise des gegen Kaiser Alexander frondierenden russischen Landadels hinein. Der Feldzug von 1805 dient nicht nur dazu, die persönlichen Schicksale des jungen Fürsten Andrei Bolkonski und des jugendlichen Grafen Rostow weiterzuführen, sondern auch das Bild der gesamten russischen Armee vor Augen zu stellen. Und wie Tolstoi in der Mannigfaltigkeit dieser bunten Scenen überall auf den Kern der Empfindungen, auf die unbedingte Wahrheit des Augenblickes dringt, so stellt er schon hier im Eingang des Romanes die Abneigung des in Kutusow verkörperten Altrussentumes dar, für das Ausland und die Politik des Kaisers Alexander zu kämpfen. Aber alle diese historischen Momente sind der Wirklichkeitswiedergabe untergeordnet. Alle diese russischen Offiziere sind wohl auch tapfer, pflichttreu und sogar in einem heldischen Rausch, solange nicht die Wahrheit des Todes in ihr Bewußtsein tritt. Geschieht dies, so taucht wie ein fester Punkt aus farbigen, auf- und abwogenden Nebeln die wahre Empfindung aller Einzelnen vor uns auf. Als Graf Rostow verwundet liegt, gehen lauter wirre Fragen, „wer sind sie? was wollen sie? wann hört das alles auf?" durch seinen Sinn. „Unbezwingbar beugte ihn der Schlaf, rote Kreise tanzten in den Augen und der Eindruck dieser Stimmen, dieser Schatten und das Gefühl der Verlassenheit und Hilflosigkeit, verschmolzen mit dem Gefühl des Schmerzes." Wie im Traum sieht er die Seinigen, Mutter und Schwestern in Moskau, während er auf dem mährischen Felde liegt. „Da hing die Nacht wie ein schwarzer Schleier über dem Lichtschein der glimmenden Kohlen, und Stäubchen von fallendem Schnee flimmerten in diesem Scheine. Niemand braucht mich, dachte Rostow und wie war ich, als ich noch zu Hause war, so geliebt" und mit einem schweren Seufzer stöhnte er unwillkürlich laut auf. Und als Fürst Andrei Bolkonski nach der Austerlitzer Dreikaiserschlacht verwundet und gefangen vor Napoleon geführt wird, da ist ihm das wahre Leben aufgegangen, er fühlt, daß etwas Geheimnisvolles und Beglückendes zwischen seiner Seele und dem hohen endlosen Himmel mit den treibenden Wolken vorgeht, schweigend heftet er seine Augen auf den französischen Kaiser. „So gering erschienen ihm jetzt

alle Napoleon beschäftigenden Interessen, so kleinlich er selbst mit dieser kleinlichen Eitelkeit und Siegesfreude, im Vergleich mit dem hohen, gerechten und guten Himmel, den er sah und verstand, daß er ihm nicht zu antworten vermochte."

Was solchergestalt auf dem Schlachtfelde beginnt, setzt sich durch den ganzen Roman entscheidend fort. Der tiefdringende unbeirrbare Wirklichkeitssinn des Dichters läßt alle seine Gestalten die geheimsten innersten Vorgänge des Lebens erkennen. In Schmerz und Erschütterung, zum größeren Teil wider Willen, erfahren sie all das Furchtbare, nie Enträtselte, die tausend unerklärlichen Leidensmomente, die das Leben, fest und groß angesehen, in sich birgt. Als Fürst Andrei, dem Tod entronnen, ins Vaterhaus heimkehrt, waltet der Tod dort und entrafft seine jugendliche Frau bei der Geburt ihres ersten Kindes, eines Sohnes. Die Grausamkeit der Natur kommt ihm zum Bewußtsein. In der Folge dieser wechselnden Lebensbilder und Schicksale hat man den Eindruck, als ob der Dichter die Flut des überquellenden Lebens vor uns hinschütte, wie man nach Goethes Ausdruck einen Eimer Wasser ausgießt und nichts anderes wolle, als den Reichtum von grundverschiedenen Menschen und weit auseinandergehenden Interessen darzustellen, die dann alle den Odem der weltgeschichtlichen Begebenheiten, das Ungeheure der Invasion von 1812 zu verspüren und zu erleiden haben. Aber es scheint nur solange so, als sich die Bilder allzujäh ablösen, die plastisch gewordenen Gestalten gewissermaßen alle als gleichwertig gelten. Allmählich, ganz unmerklich rückt eine Figur, die des Grafen Pierre Besuchow, in den Mittelpunkt des Romanes, indem der Dichter diesen eigentümlichen Gesellen den stärksten seelischen Entwickelungsprozeß erleben, ihn an den großen Entscheidungstagen, an den krampfhaften Volksbewegungen in Moskau während des Sommers 1812, an der Mordschlacht von Borodino, am Brand von Moskau, schließlich als Gefangener der Franzosen am jammervollen Rückzug der großen Armee Anteil nehmen läßt. Zwar verlieren wir bis zum Schlusse der Handlung die anderen Gestalten nicht aus den Augen und der starke Realismus des Dichters stellt auch sie in einer Reihe von Wandlungen dar, die alle einzeln das Gefühl der Willkür und Zufälligkeit des Lebens erwecken können und alle zusammen den Eindruck eines Ineinanderfließens der Dinge und der Lebensgeschicke hervorrufen, in dem jedem nach seiner innersten Natur sein Recht wird. Die Macht der Ereignisse wandelt unmerklich alle, am stärksten Pierre Besuchow und Nataſcha Rostow, die am Schlusse ein Paar werden. Pierre, zu Anfang der harmlose, gutartige, behagliche Mensch, der sich dem Augenblick überläßt und in die Wirbel des Krieges hineingezogen wird, der von vornherein und vollends nachdem ihn die Freimaurer belehrt haben, daß seine bisherige skeptische Denkweise ein einfaches Ergebnis der Hoffart, der Trägheit und des Hochmutes und eine unselige Verirrung sei, in der Lust Gutes

zu thun, das einzige wahre Lebensglück erkannt hat, nimmt nur als Zuschauer, von einer ihm selbst unerklärlichen Macht getrieben, an der Schlacht bei Borodino Anteil, entwickelt mitten im Geschützfeuer einen ruhigen Gleichmut, der ergraute Soldaten der russischen Artillerie in höchstes Erstaunen setzt, teilt alle Schrecknisse des Kampfes und bewährt das ganze düstere, aus der Tiefe des russischen Volksgeistes heraufglühende Feuer, das den sogenannten Sieg der großen französischen Armee bei Borodino zu einem völlig unfruchtbaren machte. Als Kutusows Armee sich zurückzieht, Moskau räumt, gerät Pierre in einen an Wahnsinn grenzenden Zustand, bleibt in Moskau, um womöglich der Gewalt des apokalyptischen Tieres ein Ziel zu setzen, das heißt Napoleon zu ermorden. Er verschafft sich Bauernkleider und Waffen, verleugnet anfänglich vor einem französischen Offizier, dem er das Leben rettet, Bildung und Stand, erzählt aber dann doch seine Geschichte bis in die geringsten Einzelheiten. Inzwischen hat der Brand der russischen Hauptstadt begonnen, Pierre, nachdem er noch ein Kind aus den Flammen gerettet hat, wird als „Brandstifter“ verhaftet, vor Davoust geführt und zwar nicht erschossen, aber gefangen gehalten. Und diese Gefangenschaft wird der Wendepunkt seines Lebens, er empfindet, wie nie zuvor, volle, selige Ruhe, vollkommene innere Freiheit. Mit der zurückziehenden französischen Armee und inmitten einiger hundert Gefangener wird er am 7. Oktober aus Moskau hinweggeführt. Er schließt sich unterwegs an die armen Landsleute an, deren beständig weniger werden, weil die Franzosen jeden erschießen, der nicht weiter zu marschieren vermag. Ein armer, kranker, russischer Soldat, Platon Karataew, der die tiefste, einfachste Gottesfurcht und alle Freudigkeit der Gotteskindschaft in seiner Seele trägt, und schließlich in der Nähe von Smolensk, wenige Stunden bevor Pierre Besuchow und andere Gefangene durch Kosaken befreit werden, das Schicksal der Kranken und Müden erleidet, giebt den Anstoß zu Pierres letzter Beglückung. Das freudige Gefühl der Freiheit, der vollen, unnehmbaren, dem Menschen gegenwärtigen Freiheit ist über ihn gekommen, nach alter Gewohnheit stellt er sich wohl die Frage: nun aber, was nun? was werde ich jetzt thun. Und gleich darauf antwortete er sich: nichts, ich werde leben! „Das, worüber er sich früher so gequält hatte, was er beständig gefühlt, die Ziele des Lebens existierten jetzt nicht mehr für ihn. Er konnte kein Ziel haben, denn er besaß jetzt den Glauben — nicht den Glauben an irgend welche Regeln oder Worte oder Gedanken, sondern an einen lebendigen, stets gegenwärtigen Gott.“

In dieser schließlichen Entwickelung (denn daß Pierre Besuchow Natascha Rostow heiratet und der treueste und hingebendste Ehemann wird, ist nur ein äußerlicher Abschluß) liegt der Höhepunkt von „Krieg und Frieden“, und man erkennt leicht, wo die gewaltige objektive Weltschilderung Tolstois mit seinen persönlichsten Erlebnissen zusammenhängt, wie tief zur Zeit, als er „Krieg und Frieden“ vollendete, bereits seine eigene Sehnsucht nach der

Erkenntnis und dem Frieden sein mußte, die er Pierre Besuchow beimißt. Gleichwohl ging zu dieser Zeit nicht jede Empfindung Tolstois in der Sehnsucht und Gewißheit auf, die er seinem Lieblingshelden leiht und wenn sich dessen Gestalt immer größer, immer lichtvoller aus den Wogen der großen Komposition heraushebt, so treten die anderen Lebensbilder, so die Verirrung und Reue Nataschas, der letzte Trost, der ihr in der Pflege des zum Tode verwundeten Fürsten Andrei, ihres ehemaligen Bräutigams, gewährt wird, so der Reitertod des jungen Petja Rostow, so das allmähliche Erwachen der Prinzessin Maria Bolkonski zu einem anderen als nur Andachtsübungen geweihtem Dasein, mit all der greifbaren Deutlichkeit, der unvergeßlichen Wirkung vor unsere Augen, wie die dazwischen weiterschreitende Geschichte des Grafen Besuchow und die großen, dämonisch beleuchteten oder im Halbdunkel gelassenen Episoden, in denen der Untergang der französischen Armee geschildert wird. Der träge, eitle, unfähige, alte Kutusow wird nicht eigentlich verherrlicht, erscheint aber doch als der Vertreter des Nationalgeistes, der instinktiven Einsicht des russischen Volkes. Er stemmt sich gegen alle Feldzugspläne und unnützen strategischen Kunststücke, da die große Armee so oder so zu Grunde gehen muß und ein wahrer Russe in diesem Kriege nichts anderes, nicht mehr wünschen darf, als die Befreiung des vaterländischen Bodens. Mit eindringlicher Lebendigkeit stellt Tolstoi das Durcheinander der Kriegsscenen dar, die den Rückzug der Franzosen begleiten und giebt dabei solche Meisterstücke, wie die Zusammenkunft Kutusows mit Zar Alexander in Wilna.

In der Ausschöpfung des Brunnens, bei der Schlamm und Kiesel auf dem Grunde sichtbar werden, macht sich neben aller Poesie eine herbe Nüchternheit geltend, die vor allem dem einen Grundgedanken des Dichters dient, daß die Menschen zu allen Zeiten und selbst in großen historischen Katastrophen nur ihren Personalinteressen leben, daß Selbstopferung, Vaterlandsliebe, Verzweiflung, Schmerz und Heldentum des Volkes in Wirklichkeit in tausend Einzelinteressen aufgehen. Dem widerspricht dann doch die Wucht der Kampfdarstellung, die finstere Energie, mit der Fürst Andrei Bolkonski bei Borodino erklärt, daß der Erfolg nie von einer Position, noch von Bewaffnung, selbst nicht von der Zahl abhänge, sondern daß der die Schlacht gewinne, der bei sich fest entschieden hat, daß er sie gewinnen muß. Immerhin ist Tolstois Auffassung, im historischen Roman nicht bloß die Wirkung der großen Weltereignisse auf das Privatleben und die Sinnesrichtung der einzelnen Menschen, sondern daneben und vor allem die Fortdauer dieses Lebens und der tausend persönlichen Geschicke, Bestrebungen und Verschiedenheiten darzustellen, eine höchst fruchtbare und innerlich mächtige. Die lebendige Darstellung der Außendinge wird weit von der psychologischen Meisterschaft und Tiefe übertroffen, die sich in der Entwickelung und den innerlichen Erlebnissen einer so großen Anzahl von

grundverschiedenen Menschen entfaltet. Unverkennbar macht sich in gewissen Teilen von „Krieg und Frieden“ neben dem majestätischen Überblick über Thun und Treiben der Menschen, neben dem ruhigen Tiefblick, vor dem alle Schleier des Scheines zerstieben, doch auch eine gewisse Ungeduld, eine Art grollender Übertreibung nicht sowohl der einzelnen Schilderungen als bestimmter Sentenzen geltend. Da Tolstoi unablässig darnach ringt, die treibenden Mächte zu erkennen, die die Masse aus ihrer Trägheit reißen und sie für den Augenblick opferfähig machen, alle Ursachen und Bedingungen zu durchschauen, durch die ein großer historischer Vorgang Gestalt gewonnen hat, so empfindet er, trotz seiner schöpferischen Kraft und der stolzen Freude über dies Vermögen, doch daneben die Unzulänglichkeit auch dieser riesigen Folge von Lebensbildern, in der natürlich weder alle mitwirkenden Ursachen, noch alle mithandelnden Menschentypen vertreten sein können.

Acht Jahre (zwischen 1864 und 1872) hatte Graf Tolstoi an dem Roman über das Jahr 1812 geschaffen, zwischen 1873 und 1876 entstand dann der zweite seiner großen Romane „Anna Karenina“. Aus dem Rußland der Vergangenheit versetzte sich der Dichter in das Rußland der Gegenwart, der in beiden Hauptstädten des Reiches und ihren Umgebungen spielende Roman war von vornherein in seinem Umfang, in der Zahl der ihn tragenden Gestalten wesentlich begrenzter, als das große Bild von „Krieg und Frieden“ mit seiner Perspektive auf die damalige halbe Welt. Der Roman behandelt die große Frage der Liebe und Ehe, wie Tolstoi sie zu dieser Zeit noch auffaßte, und drängt in die Geschicke dreier Paare oder genauer gesagt von sieben Menschen: des Stipan Arkadiewitsch Oblonsky und seiner früh verblühten Gemahlin Dolly, des Ministerialdirektors Karenin und seiner Gattin Anna, des Geliebten dieser letzteren Graf Wronsky, des Konstantin Lewin und der Prinzessin Kitty Tscherbatzky, eine wunderbare Fülle von Leben und innerer Verschiedenheiten zusammen, Verschiedenheiten, die wiederum große Typen sind. Der dunkle Urgrund, aus dem hier die unglückliche Alltagsehe, dort die verbrecherische Leidenschaft und dicht daneben die Liebe entsteigt, die das ganze innere und äußere Sein des Menschen erfassend, ihn für Zeit und Welt bildet und in der Familie den Boden für neue gesunde Lebensbildungen bereitet, fesselt des Dichters tiefdringenden Blick. Noch hegt er keinen Zweifel an dem Recht der ehelichen Liebe von Mann und Frau, noch ist ihm die Ehe keine Sünde, kein Abfall vom christlichen Ideal, der nur mit büßender Entsagung und Erziehung der Kinder gesühnt werden kann. Streng richtet er auch jetzt schon die Leidenschaft, wie sie in Anna und Wronsky das sittliche Gesetz, wenn auch nicht die Sitte der vornehmen Gesellschaft unter die Füße tritt. Meisterhaft ist die Anlage dieses Liebesromans. Um ein Zerwürfnis ihres Bruders Stipan Arkadiewitsch, der sich einer Untreue gegen seine Gattin mit der schwarzäugigen französischen Gouvernante schuldig gemacht hat, womöglich wieder

ins Gleiche zu bringen, reist Anna Arkadiewna, die schöne, vielgefeierte, bis hierher makellose Gattin des Ministerialdirektors Karenin von Petersburg nach Moskau. Und während es ihr gelingt, den Bruch zwischen Stipan und Dolly, den Alltagsmenschen, zu heilen, ihrem Bruder in seinen im Grunde recht armseligen Bedrängnissen zu helfen, knüpft sich auf dieser Reise, auf einem Moskauer Ball und bei der Heimfahrt nach Petersburg das verhängnisvolle Band, das Anna Karenina schließlich in den Tod zieht, den sie unter den rollenden Rädern eines Eisenbahnzuges sucht. Die Geschichte des liebenswürdigen Moskauer Gerichtspräsidenten, der, wie alle Welt denkt, und es mit aller Welt für höchst verzeihlich hält, daß er gelegentlich außer dem Hause seine Freuden sucht, da er doch im Hause seiner Frau die Kinder und alles sonst überläßt, persönlich freundlich ist, sich also als einen ganz anständigen Durchschnittsehemann betrachtet, und seiner Gattin Dolly, die trotz ihrer vornehmen Geburt und wahrer Herzensgüte eine merkwürdig verkümmerte Natur ist, tritt, nachdem in dem kleinen Erdbeben ihres Hauses eine ganz andere Katastrophe vorbereitet worden ist, naturgemäß bald zurück und hilft nur die weiteren Schicksale der beiden anderen Paare, namentlich Lewins und Kittys, mit gestalten. Dafür erweitert sich nun das Wechselbild der grundverschiedenen Schicksale des unglücklichen und des glücklichen Paares, der Ehebrecher dort, der Eheschließer hier, zum Weltbild in Tolstois Sinne, indem alle scheinbaren Zufälligkeiten sich zu einem inneren Gesetz erheben, das für den Dichter, der im Einzelgeschick immer die Ganzheit des Lebens und alles Menschliche gespiegelt sieht, zu einem Weltgesetz wird. Diese Ganzheit empfindet Tolstoi nicht nur im Thun und Lassen seiner Menschen, die in ihrer Innerlichkeit wie in ihren gesellschaftlichen Verhältnissen in der Mitte der sozialen Atmosphäre, aus der sie sich nicht befreien können, dargestellt werden, sondern vor allem darin, daß ihm jedes individuelle Leben doch wieder das große Geheimnis offenbart, aus dem menschliches Leben entsprießt und in dem es vergeht. Mit ungeduldigem Ungestüm weist der russische Dichter die Anmutung weit von sich, an Erscheinungen innerlich teil zu nehmen und Erscheinungen zu verkörpern, die nichts für das Allgemeinleben bedeuteten, unablässig dringt er darauf, daß seine Gestalten an ihrem Teil etwas für alle aus ihrem eigensten Leben offenbaren müssen. Mit sicherem Blick folgt er, zu Zeiten selbst durchschauert und überrascht von der inneren Notwendigkeit der Entwickelung, dem Leben seiner Gestalten. Gleich im Beginn seines Romans ergreift uns mit düsterer Ahnung die Verkettung der Verhältnisse. Um desselben Wronsky willen, der für Anna Karenina erglüht, weist Kitty den sie von Grund der Seele, mit der Macht einer ganz unmittelbaren, unverdorbenen Natur liebenden Lewin zurück, das Gefühl des Erschreckens, der Abstoßung, mit dem die jungfräuliche Natur der Werbung des Mannes widerstrebt, kommt unter dem Einfluß einer falsch gelenkten eitelen Phantasie hier zu

einer Lebensäußerung, die zwei Leben in ihren innersten Kern hinein zu trüben und zu verkümmern scheint. Und da, wo dies Gefühl des Erschreckens, der Abstoßung zwei Leben erhalten, retten, in ihrer sittlichen Reinheit bewahren würde, in der Beziehung Anna Kareninas zu Wronsky, da regt sich wohl auch, wenigstens auf Seite der Frau, das Verlangen nach Abstoßung, aber nur, um alsbald dem Gefühl eines unwiderstehlichen Hingezogenseins Platz zu machen. Die Leiden, die beide Paare von dem Augenblick an betreffen, wo Kitty die Werbung Lewins zurückweist, und Anna der Werbung Graf Wronskys nachgiebt, schließen eine ganze Welt innerer Erlebnisse ein, und mit voller Kraft strebt Tolstoi darauf hin, während er lebendig und wechselreich das äußere Leben im Rahmen der Verhältnisse sich fortweben läßt, diese inneren Erlebnisse doch als die Hauptsache erscheinen zu lassen. Er sammelt alles Licht auf die Häupter Lewins und Kittys, als sie sich nach längeren Trennungsleiden einander wieder annähern, und nun widerstandslos, gegen den Trotz des verletzten Mannes, gegen die Scheu des reuevollen Mädchens, zu einander gezogen werden. Dennoch wendet sich die stärkste Teilnahme den ins Dunkel hineinschreitenden, einer Nacht, die ihnen die Blitze ihrer Leidenschaft schließlich nicht mehr erhellen können, verfallenen Gestalten Annas und Wronskys zu. Die Beziehungen Anna Arkadiewnas zu ihrem Gemahl Alexei Alexandrowitsch sind mit einer Feinheit und Deutlichkeit dargestellt, die ihres Gleichen sucht. Alles was die unglückliche schöne Frau in den Schranken der Sitte halten könnte, alles was sie hinwegtreiben muß, steht uns deutlich vor Augen, wir fühlen, wie das Zünglein der Wage schwankt und wie es schließlich der sehr christliche, aber unerträglich kalte und weltmännisch herbe Karenin selbst ist, der es zur unglücklichen Entscheidung herabdrückt. Alle die trostlosen, das Leben zerrüttenden Kämpfe, die den beiden, von wahrer Leidenschaft erfüllten und doch mit jedem Tage unglücklicheren Menschen bevorstehen, durchleben wir bis zur schließlichen Vernichtung, ohne je einen Augenblick die menschliche Teilnahme für sie zu verlieren, aber auch ohne einen Augenblick zu vergessen, wie sie sich in Schuld und unvermeidliches Leid verstrickt haben. Die Gewalt der Dinge, derselbe ungeheure Strom, der scheinbar tausend Irrungen und menschliche Unzulänglichkeit trägt, ist es, der diese hinabzieht. Lange, lange ringen sie dagegen, immer wieder sieht man mit zitterndem Anteil die Häupter aus den Wogen emportauchen, immer gefährlicher werden die Wirbel und plötzlich wird man mit stockendem Herzschlag inne, daß der Strom nicht mehr bloß um sie, sondern in ihnen sei. Und nun ist's gewiß, daß sie verloren sind; wie die letzten Schläge eines vergrollenden Gewitters empfinden wir noch den Ausgang.

Es ist nach allem Gesagten wohl bezeichnend, aber gar nicht mehr auffällig, wie sehr die litterarische Kritik des Einzelnen gegenüber einer Schöpfung wie „Anna Kerenina" verstummt. Natürlich fehlt es nicht an einer Fülle von Einzelheiten, die an sich vortrefflich und wirksam sind, die

Gesellschafts- wie die Naturschilderungen entbehren in all ihrer Deutlichkeit des Stimmungsreizes nicht. Das Diner Lewins und Stipan Oblonskys im „Hôtel Angleterre“, der Ball bei der Fürstin Tscherbatzky, die Eisenbahnfahrt Anna Kareninas und Wronskys nach Petersburg, die Heimkehr Wronskys in seine Junggesellenwohnung, in der er seinen Kameraden Petritzky mit der Baronin Schilten findet, der Besuch des Stipan Arkadiewitsch auf Lewins Gute, das Wettrennen, bei dem Wronsky scheitert und Anna sich aller Welt gegenüber kompromittiert, die erste Wiederbegegnung Lewins und Kittys auf der Dorfstraße, das Diner bei Kittys Schwager, bei dem die Schranke zwischen ihnen fällt, die Werbung des Constantin Dimitrisch Lewin, die erschütternde Begegnung zwischen Karenin und Wronsky im Krankenzimmer Annas, das Wiedersehen Annas mit ihrem Sohn Serescha nach ihrer italienischen Reise, der Theaterabend, an dem Anna Karenina von den Kattawassows tötlich beleidigt wird, der Besuch Dollys auf dem Gute Wronskys, auf dem er mit Anna lebt, endlich der furchtbare letzte Zwist zwischen Anna und Wronsky, es ist eines wie das andere mit einer wunderbaren Gegenständlichkeit hingezaubert, jedes in seine besondere Atmosphäre getaucht. Gleichwohl legt schwerlich ein Leser Gewicht auf alle diese Einzelheiten; der große Lebenszug im ganzen, die innere Gewalt der dargestellten Wirklichkeit, in der man die Welt für sich empfindet, die unbedingte Wahrheit, die allem zu Grunde liegt und die diesen wirklichkeitsfrohen Realisten, der vor keiner Wirklichkeit zurückschrickt, doch eben hindert ein Häßlichkeitsapostel zu werden, weil er die Natur, seines Gottes Welt sehen muß, wie sie ist, sind das Bleibende in „Anna Karenina“.

So objektiv immer der Roman erscheint, es ist kein Zweifel, daß Graf Tolstoi dem Lieblingshelden Constantin Lewin mehr aus seiner Seele geliehen hat, als anderen Gestalten. Wie er gleich bei der ersten Begegnung vor uns hintritt, der Sohn der Natur, der Landmann im hitzigen Widerspruch mit den Moskauer Formen- und Schreibemenschen, wie ihn Stipan Oblonsky seufzend schildert: „Ja, Väterchen, das ist solch ein Glücklicher, dreitausend Desjätinen im Efremowschen Kreise, die ganze Zukunft vor sich und dabei diese Frische, nicht so wie unsereiner!“ meinen wir zu einer gewissen Zeit seines Lebens Leo Tolstoi selbst zu erkennen. Auch Lewin hat als die einzige zweifellose Offenbarung der Gottheit das Gesetz des Guten erkannt. Und er sagt sich, nachdem er geschwankt hat, ob er sich der geliebten Frau offenbaren soll oder nicht: „Es ist dies ein für mich wichtiges Geheimnis, nur für mich nötig und mit Worten nicht auszusprechen. Es ist ein neues Gefühl, welches mich nicht verändert, mich nicht plötzlich erleuchtet und durchglüht hat, wie ich es eigentlich erwartet habe. Aber der Glaube — nein, kein Glaube, ich weiß nicht was es ist, dies Gefühl ist unter Leiden unmerklich still in meine Seele eingedrungen und hat sich dort festgesetzt! — — Ebenso wie früher werde ich mich über den Kutscher Iwan ärgern, ebenso werde ich streiten

und zu unpassender Zeit meine Gedanken äußern, ebenso wie früher wird eine Mauer das Allerheiligste meines Herzens abschließen von anderen, sogar von meiner Frau; ebenso wie bisher werde ich sie anklagen um meine Befürchtungen und es hernach wieder bereuen, ebenso wie bisher werde ich es mit meinem Verstande nicht begreifen, warum ich bete und werde doch beten —: aber mein Leben, mein ganzes Leben und jede Minute darin ist jetzt für mich nicht mehr ohne Sinn wie früher, sondern es hat den unzweifelhaften Sinn, daß ich die Macht habe das Gute hineinzulegen!"

In die Zeit zwischen dem Abschluß des zweiten bedeutenden Romans und der Herausgabe der späteren poetischen Zeugnisse für die vollbrachte große Wandlung, fallen die inneren Kämpfe, die heißen und bitteren Wehen des Gottsuchers, des überzeugten Christen, des Todfeindes der ganzen modernen Kultur, die ihm nichts als ein Haufen modriger Flittern, ein greulicher Lärm sinnloser Wortschalle ist. Hier ist es nun, wo sich die deutschen und alle westländischen Verkünder Tolstois höchst leichtfertig über den Zusammenhang dieser Erlebnisse und Entwickelungen des Grafen Tolstoi mit tiefen und großen Strömungen des russischen Volksleben hinaussetzen und nicht fühlen wollen, daß sich, trotz aller Schriften, die Tolstoi über seine letzte Wandlung hinausgeschickt hat, ein im innersten Kern geheimnisvoller Prozeß vollzogen hat, zu dessen Verständnis alles, was wir von slavischer Natur, von russischer Vergangenheit wissen, nicht entfernt ausreicht. Gerade daß dem Grafen, der Rang, Reichtum und Einfluß hinter sich wirft, den Staat und die Staaten in eine Unabsehbarkeit von christlichen Gemeinden auflösen möchte, die echte christliche Liebe nur noch in der Arbeit und der Hingabe des durch eigene Arbeit Erworbenen zu erkennen vermag, dem es heiligster Ernst mit der Selbstentäußerung von Lebensanmut, von Wissenschaft und Kunst ist, der ungeheuere Prozeß dieser Rückbildung der Kulturmenschheit zum Leben bäuerlicher Urgemeinden so leicht und unausbleiblich erscheint, verrät, wie tief aus dem Schoße des russischen Wesens und einer russischen Geistesanlage diese wunderbare Askese herauswächst. Die Kraft, mit der Graf Tolstoi das als notwendig, als sittliche Pflicht Erkannte auch thut, mit der er, um die Seele zu retten, um die Ruhe des Gewissens zu gewinnen, jeder Mißdeutung trotzt, kann im Grunde nur Ehrfurcht erwecken. Aber es ist eine Kraft, die seit Jahrhunderten schon den Raskol erfüllt hat, es wirkt in Tolstoi die Strömung, die die vom Dichter selbst verherrlichten Stranniki (Pilger) ruhelos und zwecklos durch das ganze russische Reich treibt, die die Gemeinden der Milchesser und hundert andere Sekten geschaffen hat, es steht ein Antrieb hinter ihr, der seine Wurzeln durchaus in den russischen Zuständen hat. Die Strömung, die Geister wie Gogol, wie Dostojewsky erfaßt und zu trüber Mystik geführt hat, mußte an dem scharfkantigen, auf werkthätiges ganzes Leben von früh auf hinblickenden Tolstoi naturgemäß abprallen, er zog aus seinem religiösen Bedürfen andere

Konsequenzen, als sich vor den Heiligenbildern der orthodoxen russischen Kirche anbetend niederzuwerfen. Aber die schrofferen Forderungen, die Basil Sutajew und verwandte Naturen erhoben, ergriffen ihn, und wenn Tolstoi, kraft seiner Bildung und seiner Kenntnis der außerrussischen Verhältnisse, den Zusammenhang seiner Anschauung mit dem innersten Kern des großrussischen Urchristentums und eines biblischen Socialismus weniger grell hervortreten ließ, so fühlt auch der unzulänglich Unterrichtete deutlich heraus, daß der Zusammenhang besteht. Gewiß unterscheidet sich dieser, den Staat lösende, seinen Zwang verwerfende, der christlichen Liebe in der möglichst kleinsten Gemeinde alles vertrauende Gedanke der Bruderliebe, des Erbarmens und der erlösenden Arbeit, sehr wesentlich von unserem den Staat als große Produktivgenossenschaft zur Allmacht des härtesten Despotismus erhebenden Socialismus, aber dafür lebt etwas in Tolstois Ideal, das unbedingt in die Weiten des großen Bauernlandes Rußland zurückweist. Daß Tolstoi dahin gedieh, die ganze fieberhafte und vielseitige Thätigkeit der Menschen in Handel, Krieg, Verkehrswegen, Wissenschaft und Kunst als planlos nichtiges Treiben anzusehen und ihnen das mäßigthätige, vielbeschauliche Leben des Muschik gegenüberzustellen, brauchte man noch nicht als spezifisch russisch anzusehen ja man könnte einräumen, daß die Übel und die Überreizung des individualistischen Charakters unserer Kultur überall gleiche und ähnliche Anwandelungen nahe lagen. Aber daß Tolstoi in seiner ganzen Anschauung nicht die Ahnung zu haben scheint, daß in allen europäischen Kulturländern Hunderttausende und aber Hunderttausende leben, die ohne sich christlich in seinem Sinne zu nennen, doch mit ihm überzeugt sind, daß Liebe, Arbeit und Hilfe aus dem Ertrage der eigenen Arbeit, der Welt notthun, ist wiederum ein schlagender Beweis dafür, wie russisch die Voraussetzungen und die Forderungen des großen Asketen sind. Wenn diese Hunderttausende mit tiefster Bewunderung nach dem Beispiele dieser geistigen Energie, dieser opferwilligen Hilfsbereitschaft, dieser in den Nöten des russischen Hungerjahres so großartig bethätigten Nächstenliebe hinblicken, sich aber das Recht ihres Lebens wahren und die Gleichgültigkeit Tolstois gegen Staat, Wissenschaft, Kunst, gegen die Vielgestaltigkeit des Lebens nicht teilen, sind sie jedenfalls im besseren Recht, als die Bewunderer, die zugleich die Askese Tolstois und die Philosophie Nietzsches verkündigen.

Bescheiden wir uns bei der Thatsache, daß in der persönlichen Entwickelung des Grafen Tolstoi, in der Wendung dieses reichen und großen Geistes zu dem Ideal, dem er mit seltener Kraft lebt, persönliche und vor allem nationale Elemente mitwirken, deren Gewicht wir fühlen, die wir aber bei unserer Unbekanntschaft mit der Welt des slavischen Ostens nur unvollkommen zu verstehen vermögen. Die Hingabe an das Ideal eines geläuterten oder wiederhergestellten Urchristentumes mit einer national-russischen Färbung, die von vornherein dem Wesen des deutschen Geistes widerstrebt, ist jedoch

noch niemals zuvor in Verbindung mit dem Drange und der schöpferischen Kraft einer großen Künstlernatur aufgetreten. Wahrscheinlich ist es die Meinung der engsten und eigentlichsten Gesinnungsgenossen Graf Tolstois auf russischem Boden, daß der Dichter mit seinem Stand, seiner Bevorzugung als großer Gutsbesitzer, mit den Genüssen und Bequemlichkeiten des Reichtumes, zugleich auch sein Talent und seine Neigung zum poetischen Schaffen hätte zum Opfer bringen müssen. Jedenfalls hat Tolstoi dies nicht vermocht und hat, sei es im Interesse der neuen Anschauungen, zu denen er inzwischen durchgedrungen war, sei es aus der Natur des echten Dichters heraus, die auf schöpferische Bethätigung nicht verzichten kann, eine Reihe neuer Dichtungen geschaffen, die seine derzeitige Auffassung des Lebens und der Aufgabe des Menschen mit ungeminderter Gestaltungskraft, aber doch in wesentlich von seinen früheren Schöpfungen verschiedener Weise zur poetischen Verkörperung bringen. Die hervorragendsten dieser Spätdichtungen sind die Erzählung „Der Tod des Iwan Iliitsch“, das düstere Drama „Die Macht der Finsternis“, die Novelle „Die Kreutzersonate“ und das Lustspiel „Die Früchte der Bildung“, lauter Werke, in denen die bestimmte und unabänderlich gegebene Tendenz Tolstois mitspricht, ohne doch das starke Lebensgefühl, die höchste dichterische Eigenschaft des Schriftstellers aufzuheben.

Das eigentliche Meisterwerk ist ohne Frage „Der Tod des Iwan Iliitsch“, eine Erzählung, die in ihrer stillen, keineswegs gewaltsam gesteigerten oder überreizten Weise eine furchtbare Wahrheit über die Gefühle der Durchschnittsmenschen in sich schließt. Iwan Iliitsch Golowin ist Rat an einem russischen Gerichtshof in einer Provinzstadt, und die Anzeige seines am 4. Februar 1882 erfolgten Todes eröffnet die Erzählung. Die Geschichte des Lebens des Iwan Iliitsch, der im fünfundvierzigsten Lebensjahre stirbt, ist in der That „sehr einfach und gewöhnlich und sehr entsetzlich.“ Er hat bis zu seiner Todeskrankheit wie alle Welt gelebt, gestrebt, ein Weib genommen, ein besseres Amt an Stelle eines schlechten erhalten. Er hat das Leben weder genossen noch begriffen, sondern in der gewissen trägen Behaglichkeit verschlendert, die so sehr gewöhnlich ist. Er hat sich bei der Lüge von Familienglück und persönlichem Ansehen, die er zu besitzen glaubt, aber entbehrt, beruhigt, da fängt er plötzlich an, einen seltsamen Geschmack im Munde und ein Unbehagen auf der linken Körperseite zu spüren. Seine Frau schickt ihn zum Arzt, er fährt zu diesem und „da war alles so, wie er es erwartete, es war alles so, wie es stets zu geschehen pflegt, genau wie bei Gericht. Genau ein solches Gesicht, wie er bei Gericht den Verurteilten gegenüber, machte der Doktor ihm gegenüber.“ — Tag für Tag wird Iwan klarer, daß es schlimm mit ihm stehe, daß er todkrank sei; „er konnte sich keiner Täuschung hingeben, es vollzog sich in ihm irgend etwas Seltsames, Neues und so Bedeutsames, wie in Iwan Iliitschs Leben noch nichts bedeutsam gewesen war. Und er allein wußte dies, seine ganze Umgebung

begriff es nicht, oder wollte es nicht begreifen und dachte, daß alles seinen früheren Gang gehe. Das quälte Iwan Iliitsch am allermeisten." Er leidet schwer und fängt nach und nach an, einen Haß gegen seine ganze Umgebung zu fassen, die Lüge, mit der die Seinigen und alle seine Bekannten sich beruhigen, daß er bloß krank, aber nicht im Sterben sei, an der sie ihn zwingen wollen teilzunehmen: „die Lüge, die diesen schrecklichen feierlichen Akt seines Todes erniedrigte zum Niveau aller ihrer Besuche und des Störs beim Abendessen, diese Lüge war entsetzlich." Alle werden ihm unerträglich, nur ein einfacher Bauernbursche, Gerasim, der ihn bedient und das natürliche Mitleid des einfachen Herzens mit dem Sterbenden zeigt, bringt ihm Erleichterung. In der furchtbaren Einsamkeit, in der ihm jede Stunde das Ende näher rückt, allein mit seinen düsteren Gedanken, fängt er an, sein vergangenes Leben zu mustern. Am Ende steht er vor der Gewißheit, „mein ganzes früheres und jetziges Leben war Lüge und Trug, die Leben und Tod vor mir verbargen." Doch in dieser Erkenntnis liegt zugleich eine Art Erlösung, die Selbstsucht überwindend fängt der Sterbende an, seine Familie zu bemitleiden, die Todesfurcht überwindend sehnt er sich nach dem letzten Augenblick, der ihm nun wie ein Licht am Ende eines dunklen Weges erscheint. Es ist wieder der Verzicht auf die eigene Individualität, das eigene Glück, die Nächstenliebe, die selbst in ihrem kurzen Aufflackern, angesichts der Majestät des Todes, die Kraft hat, das schwere innere Leiden des armen Iwan Iliitsch zu mildern, und ohne daß der Dichter ein Wort darum verliert, strömt über den Leser die Empfindung hin, daß der erlösende Augenblick für den, der in Tolstois Sinne recht lebt, unendlich früher gekommen wäre.

Hinterläßt diese Erzählung den reinsten Eindruck vom Innenleben und der Weltanschauung ihres Dichters, so erscheint das Drama „Die Macht der Finsternis", das aus wahren Vorkommnissen des russischen Bauernlebens geschöpft sein mag, erschütternd und abschreckend zugleich. Dem Dichter kommt es offenbar nur auf die Macht des gewaltigsten Gegensatzes an: des gehäuften, in roher Selbstsucht und Genußlust wurzelnden Verbrechens und der urwüchsigen Reue, des erwachenden zwingenden Gewissens. Je stärker die Greuel der ersten Akte gehäuft sind, je verlorener Nikita Akims Sohn erscheint, um so einschneidender und gewaltiger muß die Selbstanklage zur Phantasie und zum Herzen sprechen. Der Nikita, der im ersten Akt in die Sünde vergnügt und entschlossen hineinspringt: „Die haben mir nicht schlecht zugesetzt — sag's und sag's wie du's mit den Weibern getrieben hast. Es würde lange dauern, diese Geschichtchen alle zu erzählen. Heirate sie, sagt er. Sollt ich sie alle heiraten — ich hätte ihrer ein hübsches Häufchen beisammen. Hab's gar nicht nötig das Heiraten! Als ob ich's so nicht besser hätt, wie ein Verheirateter! Neidisch sind sie. Und wie ich's fertig brachte, ihnen aufs Heiligenbild zu schwören! So hab ich ihnen auf

einen Ruck den Faden zerrissen. Es sei gefährlich, sagt man, falsch zu schwören. Alles nur Dummheiten. Was schadets? Sind's doch nur Worte", und der des letzten Aktes, der im Begriff, sich zu erhängen, plötzlich den Mut gewinnt, alle seine Verbrechen vor der gläubigen Gemeinde zu bekennen und sich dem weltlichen Richter zu überliefern, soll die ganze Wucht des ursprünglichen religiösen Gefühls im unverbildeten Volke verkörpern. Zum Überfluß hat ihm Tolstoi eine Gestalt nach seinem Herzen, den Vater Akim zur Seite gestellt, der in der primitiven Weise der ältesten und der neuesten Kunst im Personenverzeichnis als „Akim, Nikitas Vater, fünfzig Jahre alt, ein unansehnlicher Bauer, stammelt, hüstelt, und wiederholt sich beim Sprechen, gottesfürchtig" charakterisiert wird. Beschränkt, blöd, unbehilflich, demütig, mit der ekelhaftesten Beschäftigung vollkommen zufrieden, aber ein gläubiger Christ, dem nie ein Zweifel gekommen ist, ist er es schließlich, der dem Sohne bei dem furchtbaren Bekenntnis beisteht, der ihm zuruft: „Sag alles, es wird dir leichter werden. Thue Buße vor Gott, fürchte die Menschen nicht! Seht, das ist Gottes Finger!" und ihn, als alles bekannt ist, in seiner Weise allein aufrichtet: „Gott wird dir verzeihen, mein liebes Kind! Hast mit dir selber kein Erbarmen gehabt, drum wird er dir verzeihen, Gott, nämlich Gott!" Natürlich drängt es den Dichter eben nur auf diese Entwicklung hin, aber erbarmungslos läßt er uns um ihretwillen eine wahre Häufung von Scheußlichkeiten durchleben. Die Vergiftung des Bauern Peter durch sein Weib Anisja, die Heirat zwischen Anisja und Nikita, die Verführung seiner Stieftochter Akulina durch Nikita, der Mord an dem heimlich geborenen Kinde des Mädchens, und, furchtbarer als alles, die Teilnahme von Nikitas Mutter Matrona an der ganzen Kette dieser Verbrechen, die behende, zungenfertige, immer zum Besten redende Geschäftigkeit dieser Bäuerin, die auf ihre Art erbarmungslos den Kampf ums Dasein führt. „Gehst du den breiten Weg, hält man dich für keinen Dieb. Willst du dem Wolf entrinnen, wird der Bär dich packen," predigt sie, und damit ist für sie alle Schuld und Sünde erledigt. Die entsetzliche Rohheit dieser der Finsternis, dem Teufel verfallenen Bauern, ist nach Tolstois Empfinden wiederum eine Folie mehr für den Ausgang, das Hereinbrechen des göttlichen Lichtes der weltüberwindenden Reue in diese furchtbare Nacht. — Den westeuropäischen Bewunderern der „Macht der Finsternis" ist umgekehrt der letzte Ausgang nur ein Effekt mehr, das Drama wertvoll vor allen um der starken, die elementarsten Gewalten des Lebens in ihrer rohesten Gestalt auf die Scene beschwörenden Vorgänge willen.

Die Novelle „Die Kreutzersonate" mit ihrem bitter ernstgemeinten Nachwort, ihren kitzelnden Einzelheiten, die für Tolstoi ein inneres Muß bedeuten mochten, stellt uns überwältigend vor Augen, daß wir es hier mit einem durchaus subjektiven Werke zu thun haben, einem Werke, in dem Tolstoi eine letzte Konsequenz seiner schwer erkämpften Anschauungen zieht,

